

採
Siren
蓮

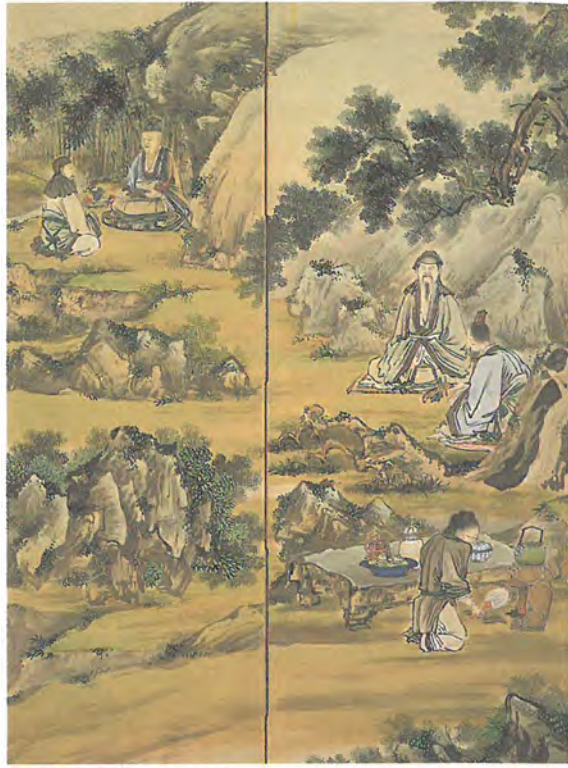
創
刊
号

No.1

北京
图
印



北京「道成寺图」





目次
Contents

『探蓮』発刊のことば 辻 惟雄 On the Occasion of the First Issue of <i>Suzuri</i> Tsuji Nobuo	10 11
北斎の肉筆画の印章について 浅野秀剛 Concerning the Seals on Hokusai's Paintings Asano Shingō	13 35
講演記録「日本美術の芸術的想像力」講師「シャーマン・E・リー」 Artistic Imagination of Japanese Art Dr. Sherman E. Lee	49 37
鈴木慈湖研究(一) 伊藤紫織 A Study of Suzuki Gaku (1) Ito Shiori	51 62
桑山忠明との対話 聞き手「多木浩二」 A Dialogue with Kuwayama Tadaaki Interviewer: Taki Kōji	63 87

『採蓮』発刊のことば

千葉市美術館館長 辻 惟雄

若葉の緑の色づきが、日々に増すこのごろです。さて、私も千葉市美術館では、このたび、研究紀要誌『採蓮』を発刊するはこびとなりました。

当館の学芸員の論文や解説を中心に、年一回の割で編集発行される予定です。内容は次のようなものからなります。

- ・当館の特別展観にちなんだもの——展示作品についての研究、特別講演会・シンポジウム等の報告
- ・当館収蔵の作品に関する研究
- ・今後の展覧会の企画準備などに関する研究
- ・その他自由な題目によるもの

いずれにせよ、当館学芸員の日ごろの研鑽の成果が遺憾なく発揮された、未来を展望するすぐれた着想と豊富な問題意識による論考が期待されますが、果たしていかかが相成りますか。諸賢の遠慮ない御叱正を御待ちいたしております。なお、日ごろ当館の運営に御協力をいただいている諸先生方や、他館の学芸員諸兄からの意欲的な御寄稿も、これにあわせて期待されております。

千葉市は大賀ハスの発掘された土地でもあり、市の花として蓮が選ばれております。「採蓮」は美しい声で船乗りを誘惑するギリシャの半女半鳥の海の精セイレン(Siren)にも通じます。その名にそぐう魅惑的な内容の出版物となるのが私どもの夢です。

On the Occasion of the First Issue of *Siren*

The color of fresh green verdure is getting deeper day by day. At this time, the Chiba City Museum of Art has reached the stage of publishing a research bulletin, to be called *Siren*, meaning “gathering lotuses” in Japanese. This bulletin will be published annually, and it will feature primarily scholarly articles and commentaries by the museum’s curatorial staff. The contents will include:

- Articles about artworks on display, reports on special lectures, symposia, etc. associated with the museum’s special exhibitions
- Articles focusing on artworks in the permanent collection
- Articles featuring research related to exhibitions in preparation
- Articles on other independent topics

We hope that this bulletin will provide an opportunity for the curators to freely present the results of their current research, along with their forward-looking, innovative ideas and critical ways of thinking. We have no preconception of what form it will take and invite readers to offer their thoughts and suggestions. In addition, I look forward to the participation of other scholars as well as contributions from curators at other museums.

Since seeds of ancient lotuses were excavated from the land of present-day Chiba city, the lotus was chosen as the city’s flower. The bulletin’s name *Siren* (Gathering Lotuses) is also linked with the half woman, half bird Greek sea goddess, Siren, who lured sailors with her beautiful voice. It is our hope that the contents of this publication will live up to its enchanting name

Tsuji Nobuo
Director,
Chiba City Museum of Art

北斎の肉筆画の印章について

浅野秀剛

一、はじめに

肉筆画の真贋は、作品そのもの及びそれに伴う情報を第一とすべきであるが、署名及び印章も重要な情報であることはいうまでもない。北斎は、自身の肉筆画にさまざまな種類の印章を用いている。それらは、作品の真贋を判断する重要な鍵をにぎっているばかりでなく、その作品の作画年代を研究するうえにも欠かせない要素となっている。印章の研究は肉筆画では基礎的研究であり、今までもにも作品に即していろいろに論じられてきたが、一つ一つの印章について、その印章の捺されている作品を群として捉え、考察されてきたことは少ないと思う。

今回、北斎が用いたであろう印章のうち、十五の印章と一つの花押を取り上げ、その用例を示し、その使用時期等について若干の考察をするものである。この考察は、管見のものを中心に、諸氏がさまざまな形で紹介したものを加えてまとめたもので完全なものではない。もとより、考察の対象になっていない印章の中にも北斎が使用したものはあると思われる。

二、北斎が使用したと思われる印章とその用例

使用例が多く、かつ使用時期が長期に亙るもの、できるだけ年代順になるよう心がけたが、もとより大雑把なものである。

(1) 白文方印「完知」

- 1 「蚊帳と美人」 絹本着色 署名「北齋宗理画」『大北斎展』図録(平成五年)所載
- 2 「花魁道中図」 紙本淡彩 署名「北齋宗理画」森羅亭賛 ネアポリス美術館蔵
- 3 「遊女図」 紙本着色 署名「北齋宗理戯画」フリーア美術館蔵
- 4 「趙雲図」 絹本着色 署名「北齋宗理画」東京国立博物館蔵

同種の印を有する摺物に「楼上子規を聞く遊女たち」(大奉書全紙判 署名「宗理画」)「チェスター・ピーティ・ライブラリー蔵」がある。この摺物に載る狂歌は、皆子規を詠んでおり、五月頃に制作版行されたものである。なかに、文楼(吉原の遊女屋、大文字屋)の

本稿は、一九九四年五月にウメネチア大学で開催された国際会議「北斎とその時代」における口頭発表の内容に補筆したものである。その時から二年近い年月が経過している関係で、その後に表示した拙稿「北斎肉筆画における『龜毛蛇足』印時代」、「肉筆浮世絵大観」² 東京国立博物館日、一九九五年一月)のほか、講談社発行の『秘蔵日本美術大観』及び『肉筆浮世絵大観』の作品解説と一部の内容が重複することを断わりしておく。

本稿を成すに当り、調査に「協力」下さった機関・個人、そして図版の掲載を「許可」下さった機関・個人に対し、心より感謝申し上げます。

遊女、「ひともと」「もつえ」「誰袖」も狂歌を寄せている。三人が吉原細見に、同時に載るのは、寛政八年春から寛政十年春の間であるので、寛政八年か九年の夏に出されたものと考えられる。

春期の肉筆画がほとんど伝わらない現在、この印章を有する一群は、北齋の最も早い肉筆作品と考えられる。四例ともかなり印が磨耗しているように見えるので北齋を名のる以前の宗理期から使用している可能性が大きい。「北齋宗理」の署名と共に用いているので寛政八十年（一七九六―九八）頃ということになる。

(2) 朱文円印「辰政」

- 1 「夜鷹図」 紙本淡彩 署名「北齋宗理画」
- 2 「馬上農大図」 紙本淡彩 署名「北齋宗理画」 稲葉華溪賛 日本浮世絵博物館蔵
- 3 「黄右公と張良図」 紙本淡彩 署名「榮齋宗州 應需北齋宗理画」 日本浮世絵博物館蔵
- 4 「鹿島の事触れ・茶筌売り・老武士」 絹本墨画 淡彩 署名「宗理改北齋席画」 ギメ美術館蔵
- 5 「くつろぐ芸妓図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 白寿坊賛 麻布美術工芸館寄託
- 6 「小野小町図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 賛あり 麻布美術工芸館寄託
- 7 「槍持奴図」 紙本淡彩 署名「北齋画」

- 8 「布袋図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 ヒューストン美術館蔵(Solomon Family Collection) (図1、2)
- 9 「大原女図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 唐衣橘洲賛(永田氏は次の二図と合わせて三幅対の可能性が高いと指摘されている。)

- 10 「柳に牛図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 大田南畝賛
- 11 「大原女図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 朱楽菅江賛
- 12 「三美人図」 紙本淡彩 三幅対 署名「北齋画」 朱楽菅江賛 太田記念美術館蔵
- 13 「大仏詣図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 大田南畝賛
- 14 「富嶽図」 絹本淡彩 署名「北齋画」 文米庵賛 日本浮世絵博物館蔵
- 15 「柳下傘持美人図」 絹本著色 署名「画狂人北齋画」 北齋館蔵
- 16 「日月龍図」 紙本著色 三幅対 署名「画狂人北齋」 那須ロイヤル美術館蔵

以上のほかに、「雑画巻」(一巻十二図、署名「北齋辰政画」)の存在が報告されているが、これについては詳細な報告を俟ちたい。

全図について作品を精査したわけではないが、これらを、円印の外周部の欠損具合で三つのグループに分けることは可能であろう。すなわち、全き円のもの、右下部と左上部がわずかに欠けているもの、更に円の上方向かってやや右側が欠けているものの三グループである(この印章の欠損については永田生慈氏が『古美術』91号で言及している)。ただし、第三のグループに属する印は右下部と左上部の欠損がほとんど目立たなくなる。前記リストでいえば、最初の二作品が第一、「三美人図」までが第二、「大仏詣図」以降が第三のグループである。円印の外周部は、北齋宗理落款使用の最後の年にあたる寛政十年には早くもわずかに二カ所欠損したことがわかる。4のギメ美術館蔵品の署名が「宗理改北齋席画」となっているが、この署名は、寛政十年秋から翌十一年の前半ぐらいの約一年間に使用したものである。また、9・10・11を三幅対と考えると、11に朱楽菅江の賛が入っているのが注目される。菅江は、寛政十年十二月十二日、六十一歳で没しているの、それ以前の着賛ということになる。署名が「北齋画」であることを考え合わせると、寛政十年の作画と限定してよい。更に作画期を絞れるものに12がある。この作品には三幅とも菅江の賛がある。中幅は、御殿女中を描いたものであるが、上部に市村座の櫓紋が入っているもの、幅とも菅江の賛がある。中幅は、御殿女中を描いたものである。寛政期、市村座は借財のため興行が立ち行かなくなり、寛政五年冬の顔見世から五年間、桐座が替わって興行した。市村座の再興は寛政十年十一月。

月。北齋は、再興の市村座の櫓紋を描き込んだことになるわけで、作画したのは同年の十一月前後と考定できる。

14は賛の「七十老文米庵」の記述より、享和二年(一八〇二)着賛、作画もその直前と考えて同年と思われる(註)。したがって、寛政十年暮から享和二年の間に上方部が欠け、第三グループに移行したものと結論づけられる。北齋が「北齋宗理」と署名するのは寛政八年からであり、「画狂人北齋」が享和期に頻用されたのを考え合わせると、朱文円印「辰政」の使用年代は、現段階では寛政八、九年頃から享和頃ということになるであろう。

(3) 上朱下白方形連印「辰政」

- 1 「瑞亀図」 紙本著色 署名「北齋宗理画」 稲葉華溪賛 奈良県立美術館蔵
- 2 「糸紡ぎ図」 絹本著色 署名「北齋宗理画」 メトロポリタン美術館蔵
- 3 「張良図」 絹本著色 署名「寛政十戊午歳中秋 丹齋辰路應需北齋辰政画」
- 4 「ほととぎすを聞く遊君図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 墨田区蔵
- 5 「柿本人麻呂図」 絹本著色 署名「画狂人北齋画」 便々館湖鯉鮒賛 ジェノヴァ東洋美術館蔵
- 6 「蝶と海老図」 紙本著色 署名「北齋画」 麻



図1



図2

布美術工芸館寄託

7 「立膝の美人図」 紙本着色 署名「北齋画」

8 「万歳図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 深川長雄賛

9 「鮎図」 紙本墨画淡彩 署名「北齋」 千葉市美術館蔵

10 「梅樹図」 紙本墨画淡彩 署名「北齋」 千葉市美術館蔵 (図3、4)

11 「茄子・芋・赤とんぼ」 紙本着色 署名「北齋」 千葉市美術館蔵

12 「道成寺図」 紙本着色 署名「北齋画」 (カラー口絵参照)

13 「菊図」 紙本着色 署名「北齋画」

14 「波に燕」 紙本着色 扇面 署名「北齋筆」 氏家浮世絵コレクション

15 「茶笥売り」 紙本着色 扇面 署名「北齋筆」 蜀山人の賛あり

16 「箱に倚る美人」 紙本着色 扇面 署名「北齋画」 東京国立博物館蔵

17 「見立文殊菩薩」 紙本着色 扇面 署名「不染居北齋」

18 「物想う美人」 紙本着色 扇面 署名「北齋画」 太田記念美術館蔵

19 「猪口とほおずき」 紙本着色 扇面 署名「北齋筆」 太田記念美術館蔵

20 「海老図」 紙本着色 扇面 署名「北齋」 ギメ美術館蔵

21 「猿曳図」 紙本着色 扇面 署名「葛飾北齋筆」 北齋館蔵

この「辰政」の印は、北齋期の小品に最も多く用いられたものであり、享和(一八〇一—一〇四)から文化(一八〇四—一八)前中期の北齋の肉筆画を語るべき、「亀毛蛇足」印に次いで重要なものである。長期間使用したため、寛政期と文化中期では磨耗度がかなり違う。

肉筆画ではないが、この印の使用開始期を考察するうえで注目すべき摺物「白、萩、雀」がシカゴ美術館に所蔵されている。雪中庵完米社中による月を主題にした詠句を集めた大奉書全紙判の摺物で、寛政九年秋の年紀がある。北齋の署名は「北齋宗理画」。印は本図と同形の「辰政」印である。前記の肉筆画群のうち最も早期と推定される「瑞亀図」と「糸紡ぎ図」は、この摺物とほぼ同じ頃の作品であろう。寛政十年中秋の年紀を持つ「張良図」がそれに次いで早い。寛政十一—十二年頃と比定される「見立文殊菩薩」も比較的早期のものであろう。

北齋はこの印を二代北齋に「北齋辰政」号を譲る文化十一年頃まで使用したものと考えられる。

(4) 朱文方形連印「辰政」

べて扇面図に使用されているものである。小さい為、比較同定が難しい印章である。1の着賛は、寛政十二年夏であるから、北齋の作画も同一年と思われる。また、3は文化元年七、八月頃の作画と考証されている作品である註②。8—11は、「北齋戴斗」と署名されている。北齋が戴斗号を用い始めるのは、文化七、八年頃であるから、その頃までは使用したことは間違いない。

(5) 白文方印「師造化」

1「玉卮弹琴図」 紙本着色 双幅(もと二曲一隻 屏風) 署名「北齋宗理画」 裏書と思われる林忠正の識語に「寛政十年戊午春筆 干時北齋三十八歳也」とあるという 麻布美術工芸館寄託

一例しか報告されていないが、「玉卮弹琴図」は重要な作品であり、したがってこの印もきちんと考察されるべき印である。同種の印を有する摺物に「三匹の亀図(色紙判 署名「北齋辰政画」 葛飾北齋美術館蔵)がある。「宗理ぬしの改名に北辰の光りいよくましなん事を 蒼む花こや衆生のもてはやし 友人華溪題」と記されており、寛政十年に宗理号を譲った折の改名摺物と考えられている一葉である註③。同種の印を有する摺物がもう一図ある。「漁師と釣人図」(大奉書全紙判 署名「北齋宗理画」 銀座東京羊羹蔵 寛政十年の摺物帖中の一図(図7、8)である。桜



図3



図4



図5



図6

を主題とした俳諧摺物であり、寛政十年の二、三月頃刊行と考えられる。「玉卮弹琴図」の林の識語の根拠は不明であるが、作画期を寛政十年の前半とすることは妥当といえるであろう。



図7



図8

(6) 朱文方印「画狂人」

- 1 「千鳥の玉川」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋」

- 墨田区蔵
2 「擣衣の玉川」 紙本淡彩 署名「北齋画」 北齋蔵
3 「井手の玉川」 紙本淡彩 署名「北齋画」 千葉市美術館蔵 (図9、10)

- 4 「調布の玉川」 紙本淡彩 署名「北齋画」
5 「萩の玉川」 紙本淡彩 署名「不染居北齋画」 板橋区立美術館蔵

※以上の五点に「高野の玉川」を加え、もと六面一隻屏風であったものと推定される。

- 6 「筑摩祭図屏風」 紙本著色 二曲一隻 署名「東陽北齋画」 フリーア美術館蔵

- 7 「花魁図」 紙本淡彩 署名「不染居北齋画」 梅屋賛 旧ハラリー・コレクション

- 8 「翁千歳三番叟図」 紙本著色 三幅対 署名「画狂人北齋画」 大田南畝賛 根津嘉一郎旧蔵

同種の印を有する摺物に「虫籠に困扇」(大奉書全紙判 署名「宗理改北齋画」 インディアナ大学美術館蔵)がある。寛政十年六月十五日に没した三代目吾妻藤藏の一周忌追善摺物である。翌十一年六月に出されたものであり註4、使用時期について重要な手がかりを与えてくれる。また、この印が「不染居北齋画」の署名とともに使用されている例が二つあるのにも注目される。「不染居北齋画」の署名は、朱楽菅江追善の狂歌本「こすゑの雪」(寛政十一年十二月刊とされ

る)中の「牛鳥図」に見られるという。したがって、一応この印の使用時期を寛政十一—享和元年頃としておきたい。

(7) 朱文方印「三径」

- 1 「芭蕉図」 紙本淡彩 署名「北齋画」 真顔賛 林原美術館蔵

- 2 「三美人図」 絹本着色 署名「宗理改北齋画」 ジェノヴァ東洋美術館蔵

これも使用例の少ない印である。同種の印を有する摺物に「遊亀図」(大奉書全紙判 署名「東陽北齋画」 太田記念美術館蔵)がある。その摺物には「庚申春」と記されており、寛政十二年春刊行と知れるものである。また、寛政十一年春刊と推定される絵入狂歌本『初若菜』の挿図「若菜摘み」にも「宗理改北齋画」の署名と共に同種の印が用いられている。「宗理改北齋画」の署名は、寛政十年秋から約一年間使用されているので、現時点で、「三径」印は、寛政十一年前後に使用されたとは比定できるとであろう。

(8) 花押(花)

- 1 「新造図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」 真顔賛
2 「福助図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」 大田南畝賛 葛飾北斎美術館蔵

印ではなく、花押であるから、一つ一つ形が異なるというまでもない。北齋は、宗理期にも花押を使用しているが、それとは形が異なる。この花押は、おそらく「北」の草書体の変形であろう。享和末頃と思われる長判摺物「唄物尽し図」(歌麿・豊国等六人の絵師の合作 署名「画狂人北齋画」 葛飾北斎美術館蔵)、また、文化九年春刊の三代目瀬川菊之丞追

- 3 「馬超図」 絹本着色 署名「画狂老人北齋画」 麻布美術工芸館寄託
4 「注連縄と鶏の絵馬」 紙本著色 署名「北齋画」 焉馬賛 誓教寺蔵
5 「西行図」 紙本墨画 署名「北齋画」 旧ビン グ・コレクション

- 6 「新年風俗画」 絹本着色 双幅 署名「北齋画」 フリーア美術館蔵 (図11、12)

- 7 「鮎図」 紙本淡彩 扇面 署名「北齋戴斗画」 墨田区蔵

- 8 「茶筌売図」 紙本淡彩 扇面 署名「北齋戴斗筆」 旧ハラリー・コレクション

- 9 「樵夫図」 紙本著色 二曲一隻屏風 署名「北齋戴斗画」 旧ハラリー・コレクション

- 10 「日蓮図」 紙本着色 署名「葛飾北齋戴斗挿画」 那須ロイヤル美術館蔵

- 11 「狸々図」 紙本淡彩 署名「北齋」 北齋とその門人計六人による寄せ書 ギメ美術館蔵

図12



図11



図10



図9



善文集『露の淵』(一冊 署名「北齋筆」)にもこの花押がみえることなどから 享和期から文化十年頃まで使用されたものと比定できる。したがって、次に記す「亀毛蛇足」印とほぼ同一時期ということになるであらう。

9) 朱文長方印「亀毛蛇足」

- 1 「山水図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」フリーア美術館蔵
- 2 「擬宝珠に白鷺図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」フリーア美術館蔵
- 3 「魚貝図」 絹本着色 署名「画狂人北齋席画」墨田区蔵
- 4 「花魁図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」山東京伝賛
※左辺上部・右辺下部の欠損がはじまる。
- 5 「岩衆図」 絹本淡彩 署名「画狂人北齋画」大田南畝賛 「蜀山人圍繞名蹟集」より 麻布美術工芸館寄託
- 6 「大原女図」 絹本着色 署名「画狂人北齋画」ジェノヴァ東洋美術館蔵
- 7 「美人と東方朔図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」芍楽亭長根賛
- 8 「二美人図」 絹本着色 署名「画狂人北齋画」MOA美術館蔵

- 9 「見立三番叟」 紙本着色 (二幅対) 署名「画狂人北齋画」太田記念美術館蔵
- 10 「野馬図」 紙本墨画 署名「画狂人北齋画」抱一賛
- 11 「養老の孝子図」 絹本着色 署名「東陽画狂人北齋画」浅草庵賛 日本浮世絵博物館蔵
- 12 「うど・わらび・玉子」 絹本淡彩 署名「画狂人北齋画」
- 13 「獅子図」 紙本金地墨画 四曲一隻屏風 署名「画狂人北齋画」 東京国立博物館蔵
- 14 「富士図」 紙本墨画 署名「画狂人北齋画」日本浮世絵博物館蔵
- 15 「二美人図」 絹本着色 署名「画狂人北齋画」麻布美術工芸館寄託
- 16 「燕雁図」 絹本着色 署名「画狂人北齋画」千蔭賛
- 17 「郭子儀図」 絹本着色 署名「画狂人北齋画」※左辺下方にも欠損がみられる。
- 18 「矢細工師図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」
- 19 「養老の孝子図」 絹本着色 署名「東陽画狂人北齋」浅草庵賛
- 20 「花魁図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」京伝賛 旧ハラリー・コレクション
- 21 「月下の花魁」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋

画」 京伝賛 旧ハラリー・コレクション 出光美術館蔵

34 「七夕図」 紙本着色 署名「北齋画」 賛あり 晴明教絵本部蔵

- 22 「日本堤夜景」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」大田南畝賛
- 23 「見立浅妻舟図」 紙本着色 署名「画狂人北齋画」大田南畝賛 日本浮世絵博物館蔵
- 24 「鏡を見る美人図」 絹本着色 署名「獨流九；蟹北齋画」得器賛 ホストン美術館蔵
※欠損四、五カ所以上となる。
- 25 「茶笥壳図」 紙本淡彩 署名「九；蟹北齋画」清寿八十才賛 ホストン美術館蔵
- 26 「達磨図」 紙本淡彩 署名「九；蟹北齋画」麻布美術工芸館寄託
- 27 「凹窓美人図」 絹本着色 署名「九；蟹北齋席画」シンシナティ美術館蔵
- 28 「釣狐図」 紙本淡彩 署名「画狂人北齋画」※文化三年(一八〇六)制作。
- 29 「茶摘図」 絹本着色 署名「東陽北齋席画」太田記念美術館蔵
- 30 「立美人図」 紙本淡彩 署名「北齋画」フリーア美術館蔵
- 31 「漁師図」 紙本着色 署名「北齋画」北齋館蔵
- 32 「あんこう図」 絹本着色 署名「北齋画」
- 33 「雉子図」 絹本着色 署名「北齋画」MOA美術館蔵

- 35 「鏡見美人図(夏の朝)」 絹本着色 署名「葛飾北齋」
- 36 「八朔の花魁図」 紙本着色 署名「葛飾北齋」抱山賛 北齋館蔵
- 37 「布袋図」 絹本着色 署名「葛飾北齋」麻布美術工芸館寄託
- 38 「潮干狩図」 絹本着色 署名「葛飾北齋」大阪市立美術館蔵
- 39 「源氏物語図」 絹本着色 署名「葛飾北齋」太田記念美術館蔵
- 40 「化粧美人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋」城西大学蔵
- 41 「美人夏姿図」 絹本着色 署名「葛飾北齋画」
- 42 「醉余美人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋画」氏家浮世絵コレクション
- 43 「五美人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋画」能舞亭三穂賛
- 44 「江口の君」 絹本着色 署名「葛飾北齋画」
- 45 「五美人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋筆」シアトル美術館蔵
- 46 「二股大根と大黒図」 紙本着色 署名「葛飾北齋筆」旧チャイキン・コレクション
- 47 「緑台の三美人」 紙本着色(扇面) 署名「葛飾

- 北齋筆」 太田記念美術館蔵
- 48 「七福神図」 絹本着色 浮世絵師七人による寄書 北齋は布袋図を描く 署名「北齋筆」文化七、八年 ジェノヴァ東洋美術館蔵
- 49 「猿曳図」 紙本淡彩 署名「北齋筆」 田ハラリー・コレクション
- 50 「花下花魁と禿図」 絹本着色 署名「北齋」 静嘉堂文庫美術館蔵
- 51 「墨竹図」 紙本墨画 署名「北齋」 パリ国立図書館蔵
- 52 「葡萄図」 紙本淡彩 署名「北齋」
- 53 「猿図」 紙本淡彩 署名「北齋」 葛飾北齋美術館蔵
- 54 「獅子図」 紙本着色 署名「北齋」 萬野美術館蔵
- 55 「月にほととぎす」 紙本着色 署名「北齋」 萬野美術館蔵
- 56 「朝比奈図」 紙本淡彩(扇面) 署名「北齋」メトロポリタン美術館蔵
- 57 「杣人春秋山水図」 絹本着色(三幅対) 署名「葛飾北齋戴斗」
- 58 「夏粧美人図」 絹本着色 署名「北齋戴斗」東京芸術大学芸術資料館蔵
- 59 「鯉魚図」 紙本着色 署名「北齋」 埼玉県立博物館蔵

心とするわずかな時期にのみ用いられたものである(註8)。この四点の亀毛蛇足印の四周には、左辺上部と右辺下部の他に、右辺上部や上辺その他の箇所欠損が認められる。この頃から印の四周の欠損は相対目立つようになり、印文の摩耗もはっきり認識できるように becoming。

ここで、28「釣狐図」について一言触れておきたい。この図は、文化三年の木更津滞在の折に描かれた作品という(註9)。印の欠損具合を見ても伝米と矛盾せず、貴重な一幅ということができようであろう。署名「画狂人北齋」との組み合わせが亀毛蛇足印の前半期を代表する形であるとすれば、署名「葛飾北齋」との組み合わせは、亀毛蛇足印の後半期を代表する形である。その分岐点は文化三、四年頃である。ある時期からきっぱりと改変したとは考えにくく、ある程度の移行期は認めるべきであろう。画狂人号等を伴わない「北齋」署名の作品も、ほとんど後半期に入れてよいであろう。この時期の亀毛蛇足印の前後をさらに細かく比定することはきわめて困難である。「葛飾北齋」及び「北齋」署名と亀毛蛇足印の組み合わせは、文化七、八年頃までと考えられる。

48「七福神図」は、当時の浮世絵界の大御所に歌川国貞を加えた寄せ描きである。豊広と共に起筆した豊国の「大黒図」に「文化庚午歳甲子之夜」と年記があるので、文化七年に計画され、遅くとも翌八年には

亀毛蛇足印の摩耗・欠落の変遷については、すでに永田氏の考察がある(註5)。氏は、享和三年(一八〇三)刊の狂歌絵本『夷歌 月微妙』(註6)の挿図の一つにこの印が見え、そしてすでに左上部が欠落していることから、享和三年には北齋はこの印を使用していたこと、そしてさらにそれ以前に湖れる可能性があるあることを示唆された。氏は、ほとんど周囲の欠損が認められない例として、3「魚貝図」を挙げておられるが、同様の例として1「山水図」と2「擬宝珠に白鷺図」を挙げておきたい。これら三点は、享和一、二年頃の作画と比定できようであろう。北齋は、画狂人号を寛政十一年(一七九九)には用いており、画狂人北齋の署名も遅くとも寛政十二年には用いていることが確かめられる(註7)ので、上限がさらに上がる可能性もあるが、過度の憶測は避けるべきであろう。

亀毛蛇足印は、左辺上部に続いて右辺下部も欠けはじめ。4「花魁図」、5「若衆図」、8「二美人図」、13「獅子図」などがその典型例である。これらは享和三年から文化元年(一八〇四)の制作と比定でき

る。中に、下辺左方あるいは左辺下方にも欠落箇所を見出せるものもあるが、これらがはっきりと印の欠損を示しているのか、印付きが悪いだけなのかを判断するのは難しい。

次に指標となるのは24から27の「九」蟹北齋署名の作品四点であろう。九は蟹号は、文化二年春を中完成されたと考えられる作品である(註10)。北齋が「布袋図」を描いたのも文化七、八年ということになり、この印の摩耗具合を知るうえで一つの参考となるであろう。

57「杣人春秋山水図」(註11)と58「夏粧美人図」は、戴斗号と一緒に用いられた珍しい例である。北齋が戴斗号を用い始めるのは文化七、八年頃であるから(註12)、文化十年四月にこの印を譲渡する(後述)までの期間、もつと多くの「北齋戴斗」署名の作品にこの印を見出せてもよいのであるが、実際は異なる。「北齋戴斗」署名の肉筆画には朱文方印「ふもとのさ」とが捺されている例が最も多い。これは推定であるが、北齋は、白文方印「雷震」を用い始めた文化七年頃から、亀毛蛇足印をあまり使用しなくなったのではないかと思われる。亀毛蛇足印から雷震印への移行が前提としてあって、亀毛蛇足印の北明への譲渡が行われたと考えるのが自然であろう。

さて北齋は、あれほど愛用したこの印を葛飾北明へ譲り渡す。

59「鯉魚図」の左端には次のような識語がある。
年来持伝候亀毛蛇足之印御譲り申候間

御出精可致候以上
文化十癸酉年四月廿五日 北齋「亀毛蛇足」

この識語には誰に印を譲ったか明記されていないが、読本『月桂新話』(栗杖亭亀卵作)の刊記に「文政

七稔申正月発行 東都葛飾北明 印「亀毛蛇足」とみえること、麻布美術工芸館寄託の「立美人図」(紙本著色) 署名「葛飾北明筆、印章「亀毛蛇足」の存在により葛飾北明であることが明らかにされている。

(10) 白文方印「雷震」

- 1 「鶴鶴図」 絹本着色 二曲一隻屏風 署名「北齋筆」 氏家浮世絵コレクション
 - 2 「花魁図」 紙本淡彩 署名「葛飾北齋筆」 太田記念美術館蔵
 - 3 「春秋美人図」 絹本着色 双幅 署名「葛飾北齋筆」 出光美術館蔵
 - 4 「扇を持つ立美人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋筆」 フリーア美術館蔵
 - 5 「山辺赤人図」 絹本着色 署名「葛飾北齋筆」
 - 6 「朱鍾植図」 紙本朱色 署名「文化八辛未五月五日天水點筆前倭屋宗理北齋画」 ポストン美術館蔵 (図13、14)
 - 7 「為朝図」 紙本着色 署名「葛飾北齋戴斗筆」 文化八年冬の馬琴の賛あり 大英博物館蔵
 - 8 「茶筌壳図」 紙本淡彩 署名「北齋戴斗筆」
- 作例からも解るように、北齋号使用期の後期から戴斗号との併用期にかけて使用した印章である。文化十一年刊『北齋慢画』初篇の刊記に、「葛飾北齋筆」の署名とともにこの印がみえるが、この初篇の下絵

は文化九年中に完成していたことが確かめられているので、文化十一年までの印が用いられていたと連断するのは危険である。別に、文化八年正月刊の読本『勢田橋竜女本地』にこの印があるという。現時点では、文化八年を中心に、文化七・九年頃に用いた印と考定しておきたい。

(11) 朱文方印「ふもとのさと」

- 1 「官女図」 絹本着色 署名「北齋戴斗筆」 フリーア美術館蔵
 - 2 「羅漢図」 紙本淡彩 署名「北齋戴斗筆」 東京国立博物館蔵
 - 3 「桔梗図」 紙本着色扇面 署名「北齋戴斗筆」 北齋館蔵
 - 4 「海老図」 紙本着色 署名「北齋戴斗筆」 ポストン美術館蔵
 - 5 「煙管を持つ美人」 紙本着色 署名「北齋改戴斗筆」 大田南畝賛 フリーア美術館蔵
 - 6 「大原女図」 絹本着色 署名「北齋改戴斗筆」 中井董堂の賛あり ポストン美術館蔵
- 北齋は早くから、ひらがなを連ねてオランダ語めかした表記をしているが、この朱文方印「ふもとのさと」にはそれに加えて亜欧堂田善の印の影響を考えた

い。印の使用期は、画風及び署名から、北齋が北齋号

を二代北齋に譲ったと推定される文化十一年前後と考定される。すなわち文化七年頃から文化十二年頃である。署名及び印の磨耗度から、この印を持つ作品はさらに二群に分けられる。「官女図」から「海老図」までの四作と、その後の二作である。前者を文化十一年以前、後者を文化十一年以降と推定し、今後の資料の出現、研究の進展を俟ちたい。

最後に、本印の使用に関して一、二の問題点を記しておきたい。一つは、ミネアポリス美術館蔵「雪中漁夫図」(紙本淡彩 署名「北齋爲一筆」とジェノヴァ東洋美術館蔵「諷鼓鶏図」(絹本淡彩 署名「北齋改爲一筆」)にこの印があると報告されていること、もう一つは「北齋娘辰女筆」の署名を有する「朝顔美人図」(絹本着色) ロサンゼルス美術館蔵にこの印があることである。これらの研究も今後の課題である。

(12) 朱文方印「よしのやま」(第一種)

朱文方印「よしのやま」には次の二種類がある。

- (第一種)  (第二種) 

次に例示するのは、第一種に属するものである。

- 1 「面壁達磨図」 絹本着色 署名「北齋改戴斗筆」 大田南畝蔵 (図15、16)
- 2 「ほととぎす図」 紙本淡彩 署名「北齋改葛飾戴斗筆」 大田南畝蔵

- 3 「雪中傘持美人図」 絹本着色 署名「前北齋戴斗筆」
- 4 「花魁図」 絹本着色 署名「前北齋戴斗筆」 フリーア美術館蔵
- 5 「鶏図」 絹本淡彩 署名「前北齋戴斗筆」
- 6 「妊婦図」 絹本着色 署名「文化十四丁丑年六月 前北齋戴斗筆」 ジェノヴァ東洋美術館蔵
- 7 「鶏飼図」 絹本着色 署名「葛飾戴斗筆」 「おのか火にてらすや皁月間の業 玉池八十七翁 素外」の賛があり、文政元年あるいは同二年の着賛と知れる(註13) MOA美術館蔵

『北齋慢画』二篇十篇(文化十二年孟夏—文政二年春刊)の刊記に、「北齋改葛飾戴斗」の署名と共に使用されているので、この印の使用時期を文化十二年から文政二年頃とすることは許されるであろう。そしてそれは、作例の画風・署名及び6、7から得られる情報と一致する。すなわち、「ふもとのさと」に連続するように思われる。

第二種「よしのやま」印は、文政二年四月刊「北齋画式」の刊記にみられるものである。このタイプの印を有する肉筆画も存在するが、それは後考に俟りたい。なお、上方の絵師である北洲と北洋が用いている第二種タイプの印については、松平進「北齋と上方絵」(『北齋研究』二十一号、平成八年)に詳しい。



図13



図14



図15



図16

(13) 白文方印「葛しか」(第一種)

この印章の読みは確定していない。今仮に「葛しか」印と呼ぶ。この印は後述するように多数存在し、中に偽印も多いと思われる。ここでいう第一種とは、大英博物館蔵「歌占図」に使用されている印であり、その印と印影を同じくすると思われる作品を次に掲げる。

- 1 「砧と美人図」 絹本着色 署名「北齋戴斗筆」 賛あり
- 2 「春秋風景画」 絹本着色 双幅 署名「前北齋戴斗筆」
- 3 「鶏図」 絹本淡彩 署名「前北齋戴斗筆」
- 4 「白拍子図」 絹本着色 署名「北齋戴斗改爲一筆」 北齋館蔵
- 5 「餅搗き図」 絹本着色 署名「不染居爲一筆」 雜磨賛 フリーア美術館蔵 (図17、18)
- 6 「女三の宮図」 絹本着色 署名「北齋改爲一筆」
- 7 「堀川夜討」 絹本着色 署名「北齋改爲一筆」 本居大平賛 萬野美術館蔵
- 8 「旭日に狗子図」 絹本着色 署名「北齋改爲一筆」
- 9 「釈迦灸治図」 紙本淡彩 署名「獨流北齋改爲一筆寫」 北齋館蔵
- 10 「巖頭の鶴図」 絹本着色 署名「前北齋爲一筆」

の印が、天保二年(一八三二)改印の父版扇絵「鯉図」(署名「北齋改爲一筆」ギメ美術館蔵)にみえ、この印の使用時期を考えるうえで重要な情報を提供してくれる。始期・終期を推定するのは難しいが、一応文政初め頃から天保三、四年頃までとしておきたい。永田生慈氏は、晩年の三印「葛しか」、(富士形)、「百」について、「葛しか」は真筆と見なされる作品で少なくとも千種以上確認され、富士形印は同じく三種、「百」印は同じく四種確認されるといふ。そしてそれらは型紙印である可能性が大きいという。三種の印が型紙印に非常に適した形をしている点でそれは有力な説と思われるが(型紙印は白文部分がすべて一つにつながっている必要がある)、それぞれを三種以上使用したとするのは疑問。「葛しか」印は二―三種使用した可能性があるが、富士形印と「百」印についても複数使用したかについては慎重に検討されるべきであろう。

(14) 朱文長方印

- 1 「蟹尽し図」 絹本着色 署名「北齋改爲一筆」 フリーア美術館蔵
- 2 「美人と猿狩図」 紙本着色 扇面 署名「北齋改爲一筆」 墨田区蔵
- 3 「月見る婦人図」 紙本着色 扇面 署名「北齋改爲一筆」

筆」 林原美術館蔵

- 11 「朝顔に鶴図」 絹本着色 署名「前北齋爲一筆」 大英博物館蔵
 - 12 「軍鶏図」 絹本着色 署名「前北齋爲一筆」 MOA美術館蔵
 - 13 「寒山拾得図」 絹本着色 署名「前北齋爲一筆」 墨田区蔵
 - 14 「南瓜花に虻」 絹本着色 署名「前北齋爲一筆」 フリーア美術館蔵
 - 15 「鏡壇図」 絹本淡彩 署名「前北齋爲一筆」 熊本県立美術館蔵 表装の裏に「文政九戊午五月 戸塚弥吉 四代目弥吉」とあるという。
 - 16 「月下猪図」 紙本淡彩 署名「前北齋爲一筆」 ホストン美術館蔵
 - 17 「風景図」 紙本着色 六曲一双屏風 右隻署名「前北齋爲一筆」 左隻署名「北齋改爲一筆」 フリーア美術館蔵
 - 18 「歌占図」 紙本淡彩 署名「文政十丁亥年正月 二日筆始 北齋爲一敬画」 大英博物館蔵
 - 19 「花和尚魯智深図」 絹本着色 署名「葛飾北齋爲一筆」
- 本印は、文政(一八一八―一三〇)期における北齋の主要な印章である。5の署名「不染居爲一筆」は、文政五年正月のシリーズ摺物「馬尽」に用いられているものであり、時期もほぼ同じ頃を推定できる。同種



図17



図18

- 4 「菊に虻」 紙本着色 扇面 署名「北齋改爲一筆」 ギメ美術館蔵
- 5 「茶笥売り」 紙本着色 扇面 署名「北齋改爲一筆」 ギメ美術館蔵
- 6 「七福神図」 絹本淡彩 北齋一門による奇書。北齋は毘沙門天を描く 署名「葛飾爲一筆」 日本浮世絵博物館蔵
- 7 「芋に桔梗図」 絹本着色 署名「爲一筆」

判読不明の小印である。文字であるかも判然としない。先学の中には一人人形と呼ぶ人もいたが、これも確たる根拠があつてのことではないと思われる。印形が簡単すぎて比較することの難しい印である。この印形は、文政八年(一八二五)刊『江戸流行 料理通』二編の中の挿図(形は正方形に近い)や、文政十一年刊『二代目立川馬襲名記念文集(仮題)』中の挿図「野馬図」(署名「月癡老人爲一筆」、印形はこの扇面とほぼ同一)に使用されているもので、版画版本に限っていえば為一期以外のものは確認されていない。肉筆画をみても、1や6など、文政中期から天保初年ものものに基準的作例が多い。

北齋はこの時期、十二箇月をテーマにした十二枚揃の扇面画を描くことが多かったようで、筆者も「葛飾北齋翁筆 十二ヶ月」という木版の包紙に入った十二枚組の肉筆扇面画(署名「前北齋爲一筆」、印章はこの印)の写真を見たことがある。次項で挙げた肉筆

画帖と同じく工房制作の色合いの濃いものであり、その点も含めて今後慎重に検討されなければならない印といえるであろう。

(15) 方印(富士形、象形印)

- 1 「肉筆画帖」 紙本著色 全十図 署名「前北齋 爲一 改画狂老人 卍筆」 北斎館蔵
- 2 「肉筆画帖」 紙本著色 全十図(1と図柄は同一) 署名「前北齋爲一 改画狂老人 卍筆」 香雪美術館蔵
- 3 「鳳凰図」 紙本著色 八曲一隻屏風 署名「齢年七十六歳 前北齋爲一 改画狂老人 卍筆」 ホストン美術館蔵
- 4 「鼠と小槌図」 紙本著色 署名「画狂老人 卍筆 齢八十五歳」
- 5 「大黒天図」 紙本淡彩 署名「天保十五甲辰年子ノ月甲子ノ朔日子ノ刻 宝曆十庚辰年九月甲子ノ出生 画狂老人 卍筆 齢八十五歳」
- 6 「月見る虎図」 紙本著色 署名「八十五老 卍筆」 葛飾北斎美術館蔵
- 7 「寿字と唐子」 紙本淡彩 署名「唐子ハ 齢八十六歳 卍筆」 ホストン美術館蔵 (図19、20)
- 8 「龍図」 絹本淡彩 署名「画狂老人 卍筆 齢八十七歳」
- 9 「朱鐘馗図」 絹本朱彩 署名「八十七老 卍筆」

フリーア美術館蔵

- 7 「赤壁の曹操図」 絹本著色 署名「八十八老 卍筆」
- 8 「西瓜に都鳥」 絹本著色 署名「八十八老 卍筆」
- 9 「七面大明神応現図」 紙本著色 署名「八十八老人 卍敬筆」 妙光寺蔵
- 10 「流水に鴨」 絹本著色 署名「齢八十八 卍筆」 大英博物館蔵
- 11 「郭子儀子孫繁栄図」 絹本著色 署名「前北齋 改画狂老人 卍」 俗称中島鐵藏藤原爲一 齢八十八歳
- 12 「狐狸図」 紙本著色 双幅 署名「卍老人 筆 齢八十九歳」 萬野美術館蔵
- 13 「ほととぎす虻図」 紙本著色 署名「卍老人 筆 齢八十九歳」 ニューオータニ美術館蔵
- 14 「鬼図」 紙本淡彩 署名「嘉永元戊申年六月八日 門人北曜子 おくる 齢八十九歳 画狂老人 卍筆」 玄斎賛 佐野美術館蔵
- 15 「三すくみ図」 絹本著色 署名「画狂老人 卍筆 齢八十九歳」
- 16 「鍾馗図」 紙本墨画 署名「嘉永二己酉年正月 九十老人 卍筆」 北斎館蔵
- 17 「富士越の龍図」 絹本墨画淡彩 署名「嘉永二己酉年正月辰ノ日 宝曆十庚辰ノ年出生 九

メトロポリタン美術館蔵

これもまた、印形が簡単すぎて比較の難しい印である。子細にみると、どれも皆微妙に異つてみえるので厄介である。大正大震災で焼失した、東京の牛島神社の絵馬「須佐之男命厄神退治」には、「前北齋 卍筆 齢八十五歳」の署名とともに同種の印影があつたという。团扇絵「鷹図」(署名「総房旅客前北齋改画 狂老人 卍」)や「富嶽百景」初編など、天保五から七年刊のいくつかの版本にも同種の印が認められる。肉筆画の遺例と合せ、天保五年(一八三四、七十五歳)から弘化三年(一八四六、八十七歳)まで使用したものと考えられる。

(16) 白文方印「百」

- 1 「雷神図」 紙本著色 署名「八十八老 卍筆」 フリーア美術館蔵
- 2 「南瓜花に蛇」 紙本著色 署名「八十八老 卍筆」 墨田区蔵
- 3 「柳に燕図」 紙本淡彩 署名「八十八老 卍筆」 墨田区蔵
- 4 「渡船山水図」 紙本著色 署名「八十八老 卍筆」 北斎館蔵
- 5 「枕上の鶴」 紙本著色 署名「八十八老 卍筆」 大英博物館蔵
- 6 「鉢叩き図」 紙本著色 署名「八十八老 卍筆」

十老人 卍筆」 北斎館蔵

- 18 「雪中虎図」 絹本著色 署名「嘉永二己酉年寅ノ月 画狂老人 卍老人 筆 齢九十歳」 麻布美術工芸館寄託
 - 19 「李白観瀑図」 絹本著色 署名「齢九十歳 画 狂老人 卍筆」 ホストン美術館蔵
 - 20 「扇面散し図」 絹本著色 署名「九十老人 卍筆」 山種美術館蔵
 - 21 「雨中の虎」 紙本著色 署名「九十老人 卍筆」 太田記念美術館蔵
 - 22 「寿龟図」 紙本淡彩 署名「九十老人 卍筆」 旧ハラリー・コレクション
 - 23 「樵夫漁夫図」 絹本著色 双幅 署名「九十老人 卍筆」 フリーア美術館蔵
- 弘化四年(一八四七、八十八歳)から没する嘉永二年(一八四九、九〇歳)まで、最晩年の足掛け三年間用いた印章である。管見の範囲ではあるが、これらの印章を検討する限りにおいて、「百」印は一種しかないと考えてよいのではないであろうか。

三、印章の使用時期

これについてまとめてみたのが別表である。太線で表したのは、後述するように、主要な印章九種である。



図19



図20

四、おわりに

第二章で取り上げた十五の印章と一つの花押以外に、今後考察されるべき印章を次に掲げる。

1) 朱文円印「完知」

2) 朱文方印「よしのやま」(第二種)

3) 朱文方印 (二人人形)



(4) 第一種「葛しか」印以外の種々の「葛しか」印

他にも北齋が使用した印はあると考えられるが、従来紹介されてきたすべての印を、北齋が使用したと考えるのは無理がある。今後、慎重に整理されていくべきであろう。

現時点で導き出せる結論をまとめると、以下のようになるであろうか。

(1) 北齋は肉筆画において、印章を秩序をもって使用している。

(2) 特定の印は特定の期間のみ使用され、全生涯にわたって使用した印章はない。

(3) 北齋の印章の中から主要なものを九種抽出してみると、それらは使用時期があまり重ならずに連続する。すなわち

白文方印「完知」↓朱文円印「辰政」↓朱文長方印「亀毛蛇足」↓白文方印「雷震」↓朱文方印「ふもとのさ」↓朱文方印「よしのやま」↓白文方印「葛しか」↓方

印(富士形)↓白文方印「百」

(4) 各印章の欠損・磨耗具合によって、より年代を絞り込むことが可能である。

(5) 北齋の肉筆作品の真贋判定には印章の照合がかなり有力である(ここでいう真筆とは、北齋自身が捺した、あるいは捺すことを認めた印章の意で用いている)。

最後に、いくつかの問題点・課題を指摘して終りたい。

(1) 宗理時代前期に使用した印章はあるか。

(2) 白文方印「葛しか」の読みはこれでよいか。第一種「葛しか」印以外の種々の「葛しか」印を持つ作品をどう考えるか。仮に、「葛しか」印を第一種しか認めないとすると、天保五年(一八三四)から弘化三年(一八四六)までは富士形印のみとなり、遺存作品があまりにも少ない。また、手紙に捺されている「葛しか」印についても考察する必要がある。

3) 使用されなくなった印章はどうなったか。

(4) 譲渡された印章は「亀毛蛇足」のみか。

(5) 正しい印を持つ作品はすべて真筆か。印章が合わない作品はすべて贋作か。北齋工房の問題はどう考えるべきか。

参考文献(主要なもののみ)

金子宇水他『肉筆 葛飾北齋 毎日新聞社』

永田生慈『北齋美術館』1-5 集英社

永田生慈『葛飾北齋肉筆鑑賞』1-48 古美術 71-105 九八

永田生慈『葛飾北齋肉筆鑑賞』49-55 北齋研究』16-19 九四-九五

永田生慈『北齋研究の現段階-没後、四〇年を迎えて-』古美術 91-198

浮世絵聚花 フリーア美術館 小学館

J. Hillier. *The Art of Hokusai in Book Illustration*. 1980

Indiana University Art Museum. *Art of the Somono*. 1979

註

(1) 久保田一洋『葛飾北齋 摺物と江戸狂歌連』(一九九四年五月ウエブネチア大学で開催された国際会議「北齋とその時代」における口頭発表)で指摘。

(2) 市川克明・我妻直美『風流勸化帳』(『葛飾北齋展』図録、平成七年、江戸東京博物館)

(3) 北齋が宗理号を琳齋宗二に譲った時期については、ハリ国立図書館蔵のデレ田蔵摺物帖の中の一図「里平とまりきりす」に「宗理改北齋画」と署名があり、更に「うまの葉月」とある。これにより、寛政十年八月以前であることが近藤映子氏によって指摘されている。「三匹の亀図」の亀は、放生会の放生に通じる。華深の賛に「衆生」という仏教用語が出てくることから、この図は八月十五日の放生会を念頭に置いた作品と考えられるであろうか。とすれば譲渡時期については、八月頃ということになる。(3)の上末下白文方形連印「辰政」の項で考察した「張良図」に「寛政十戊午歳中秋(つまり八月)丹齋辰路應齋 北齋辰政画」とあるのも単なる偶然ではないかもしれない。

(4) *Art of the Somono*. 1979. Indiana University Art Museum

(5) 永田生慈『葛飾北齋肉筆鑑賞』(一七)、『古美術』90、平成元年(同)『北齋研究の現段階』(古美術)91、平成元年)

(6) Jack Hillier. *The Art of Hokusai in Book Illustration* 1980 Londonに紹介された。

(7) 既述のごく、寛政十一年(一七九九)六月の二代目吾妻藤蔵一周忌追善摺物「虫籠に囚扇」(大奉書全紙判、インディアン大学美術館蔵)に、「宗理改北齋画」の署名と共に「畫狂人の朱文方印がみられる。また、ロジャークーヰ氏によると、横判摺物の摺物「廿四孝」(署名は「画狂人北齋画」)の「図「董水」の狂歌は、この摺物が寛政十一年春に出されたことを示しているという。肉筆画では、「富士図」(紙本墨画扇面、署名「画狂人北齋」、印章「辰」政)、太田記念美術館蔵が、「庚申夏日」と年紀のある大田南畝の賛により寛政十二年作と推定されるのが早い例である。

(8) 「九」：蟹北齋画」と署名し、文化二年(一八〇五)四月と考証されている長判摺物「桜に山吹図」(葛飾北齋美術館蔵)がある。この摺物が文化二年のものだと確定できるかどうか遺憾ながら不明であるが、追善句の内容と顔触れから文化二年か三年の四月頃のものであることは間違いない。また、〇〇枚出たかと予想される壺側の狂歌師図像集(摺物)「狂歌百人一首」の中の「勝山結女」の署名が「九」：蟹北齋画」となっている。この摺物は、黒川春村「壺すみれ」に「文化二年乙丑春、百人一首摺物成」とあることにより、文化二年の歳日摺物と判明するものである。

(9) 永田生慈『葛飾北齋肉筆鑑賞』(二)、『古美術』72、昭和五十九年)

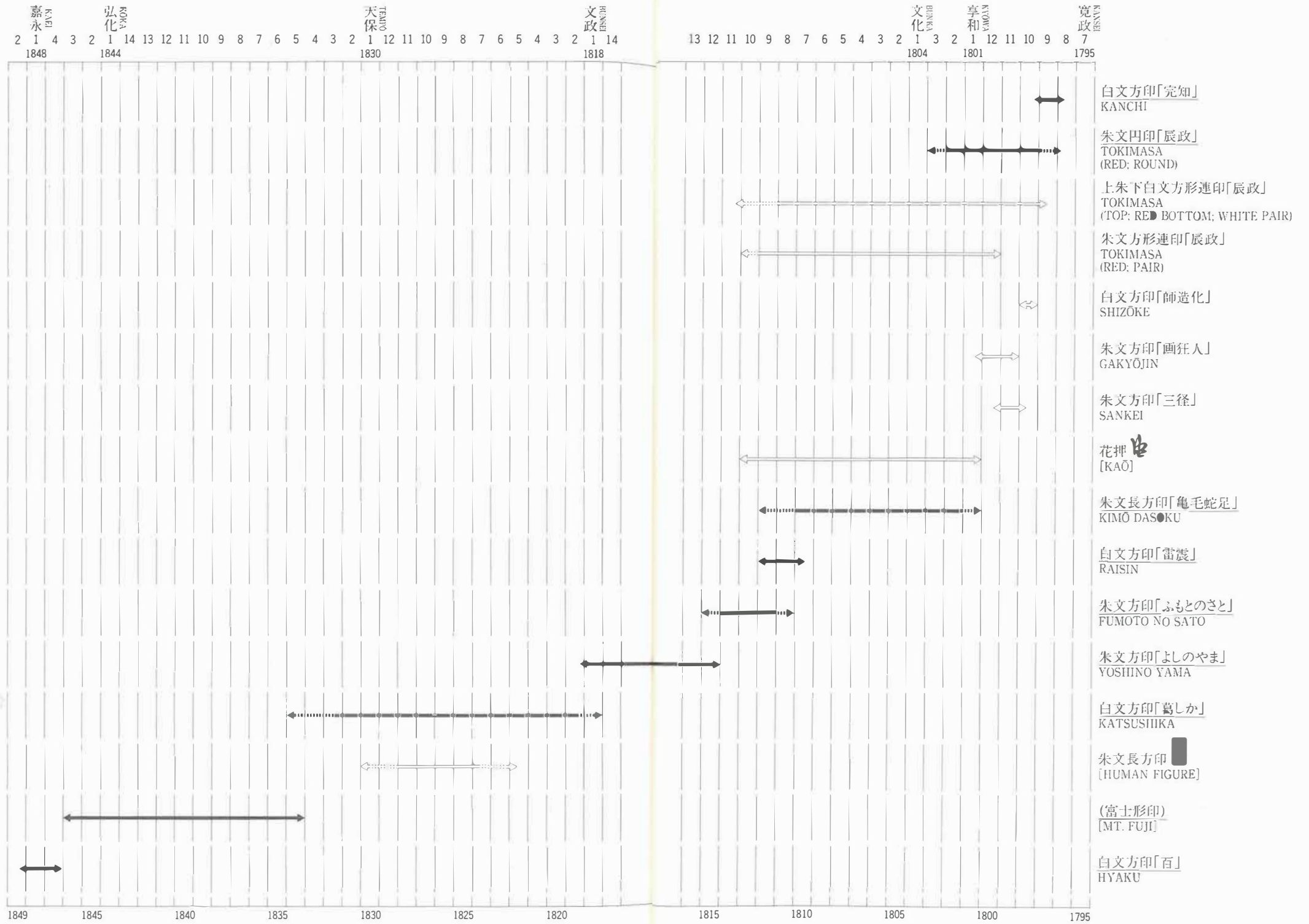
(10) ただし豊春の「寿老人図」に「行年七十九翁」とあるのが気にかかる。豊春の七十九歳は文化十年(一八一三)となるからである。老齡になると実年齢よりもいくつか加算した年齢を称することが、当時稀にあったので、この場合もその例であろうか。

(11) 『肉筆葛飾北齋』(昭和五十年、毎日新聞社)所載。ただし筆者は未見。

(12) 肉筆画で制作年の判明するものとして、大英博物館所蔵の「為朝図」(絹本着色、署名「葛飾北齋戦斗画」、印章「雷震」)がある。それには曲亭馬琴による「文化辛未除夜」の賛があるので、絵も文化八年と判明する。

(13) 谷素外は文政六年没。没年齢は九十一・九十二歳の諸説があるので、着賛は文政一三年ということになる。北齋の作画直後の賛とすると、文政三年には既に北齋は為一に改名しているので署名と齋館が生じる。

印章の使用時期
(下線は主要なもの9種)



1. Purpose

Hokusai used many different types of seal on his paintings. These seals are not only a very important key to determining the authenticity of his works, but are also a vital tool in the study of the dates at which these works were produced. The study of seals is fundamental to the study of paintings and has already in the past been widely discussed in relation to the works themselves. But I think that there have been few discussions of the various seals which consider the paintings on which they are impressed as *whole groups*. In my talk I will consider briefly 15 seals and one hand-written seal (*kaō*) thought to have been used by Hokusai; will show examples of works on which they are used; and will discuss the periods of their use, etc.

2. Remarks

- (1) My talk will focus primarily on works which I have actually seen, supplemented by other works introduced by various scholars in different contexts. It is neither complete nor exhaustive.
- (2) Hokusai probably used other seals in addition to those considered in my talk.
- (3) Discussions of the authenticity of Hokusai's paintings should of course focus primarily on the works themselves and any accompanying information; however, signatures and seals are also vital elements in the discussion

3. Seals thought to have been used by Hokusai and examples of works on which they appear. (Separate list in Japanese)

4. The periods of use of the above seals. (Separate diagram in Japanese/English).

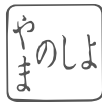
5. Seals which should be considered in addition to the above:

- (1) 'Kanchi', circular seal (characters in red)
- (2) 'Yoshinoyama', square seal (characters in red) TWO TYPES

TYPE ONE:



TYPE TWO:



- (3) '[Two human figures]', square seal (characters in red):



(4) Various 'Katsushika' seals in addition to Type One

Nagata Seiji has written concerning the three seals used in Hokusai's later years — 'Katsushika', '[Mt. Fuji]', and 'Hyaku'. He says that based on works he considers authentic, 4 or more types of the 'Katsushika' seal, 3 types of the '[Mt. Fuji]' seal and 4 types of the 'Hyaku' seal can be identified. He also says that it is highly likely these were applied using paper stencils. In as much as all these seals have shapes suitable to be produced by stencils, this is a reasonable argument. (For a stencil 'seal' it is necessary that the white characters are all joined together in a continuous line). However, it is doubtful that Hokusai would have used three or more types of each seal. There is a possibility that Hokusai used 2-3 types of 'Katsushika'

seal; but the idea that he used multiple types of the '[Mt. Fuji]' and 'Hyaku' and should be examined rigorously.

6. Conclusions

- (1) Hokusai used seals on his paintings in a methodical manner.
- (2) Particular seals were used for particular periods of time. No seal was used for the whole duration of Hokusai's career
- (3) If we select nine examples of the main seals used by Hokusai, we see that their periods of use do not overlap significantly and follow one after another, namely:
'Kanchi', square (white characters) → 'Tokimasa', circular (red characters) → 'Kimōdasoku', oblong (red characters) → 'Raishin', square (white characters) → 'Fumoto no sato', square (red characters) → 'Yoshinoyama', square (red characters) → 'Katsushika', square (white characters) → '[Mt. Fuji]', square → 'Hyaku', square (white characters)
- (4) It is possible to narrow down the chronology even further based on the progressive losses and wear to each seal
- (5) In determining the authenticity of Hokusai's paintings the comparison of seals is fairly effective. (By genuine painting I mean those works on which Hokusai applied the seal himself or authorised someone else to apply it).

7. Problems/topics for further study

- (1) Is these a seal used by Hokusai in his early 'Sōri' period?
- (2) Is the reading of the square, white character seal now known as 'Katsushika' correct? How should we regard those works that bear a 'Katsushika' seal different from Type One? If for the sake of argument we accept only the Type One seal, then we are only left with the '[Mt. Fuji]' seal for the period Tempō 5 (1834) to Kōka 3 (1846) and the number of extant works from this period becomes extremely small. We should take account of any 'Katsushika' seal(s) that are impressed on Hokusai's letters.
- (3) What happened to the seals after Hokusai ceased to use them?
- (4) Was 'Kimōdasoku' the only seal to be ceded to a pupil?
- (5) Are all works that bear correct seals to be considered genuine? Are all works that bear false seals to be considered fakes? How should we consider the issue of Hokusai's studio?

8. References

Kaneko Fusui, et al. *Nikuhitsu Katsushika Hokusai*. Mainichi Shimbunsha
 Nagata Seiji. *Hokusai bijutsukan*. 5 vols. Shueisha
 . 'Katsushika Hokusai nikuhitsu kanshō (1-48)', *Kobijustu* nos. 71-105 (1984-93)
 . 'Katsushika Hokusai nikuhitsu kanshō (49-55)', *Hokusai-kenkyū* nos. 16-19 (1994-95)
 . 'Hokusai kenkyū no gen dankai — botsugo 140-nen o mukaete', *Kobijutsu* 91 (1989)
 Jack Hillier. *The Art of Hokusai in Book Illustration*. Sotheby's
Ukiyo-e shūka: Freer Gallery of Art. Shōgakkan
 Theodore Bowie, ed. *The Art of Surimono*. Indiana University Art Museum, 1979

(Translated by Timothy Clark)

前言

私が本格的に日本美術を研究するようになったのは、いまから五十年ほど前、連合駐留軍総司令部(GHQ)の市民情報、教育部の美術・記念物部門の文民将校として、日本に滞在したことに始まります。年間にわたり、日本美術の幅広いセミナーを受けたことになり、沢山の美術品を、じかに日本の専門家と伴に学ぶという豊かな経験を得て、米国のシアトル美術館に戻ったのです。日本美術の理解への第一歩を歩みだし、おおいに美術史的関心を抱くようになりました。

その当時、東洋美術に関心を持つ一般の人々や勉強を始めて間もない学生たちの間の、もつとも大きなとまどいは、日本美術と中国美術の区別ができないということでした。つまり、日本の絵画、彫刻は、仏教的な題材にしる世俗的なものにしる、おおむねは、中国から派生したものだ、と一般的にいわれていたのです。西洋における東アジア美術のコレクションといえばほとんどは、浮世絵版画、根付、印籠、

狩野派の絵画そして時代が下がる仏像でした。狩野派の絵画と仏像は、大体、いくつかの大都市の美術館で見られるものでした。

美術館での仕事のかたわら、私はシアトルのワシントン大学の客員教授として美術史の勉強を始めたばかりの学生たちを教え、また日本美術と中国美術の違いを明らかにできるものを引き出そうとしました。このことは、『美学と美術批評』二巻の一号、という学術雑誌に発表した「日本と中国美術の対比」という論文(註)にまとめました。

日中対比の例から明らかとなったのは、日本美術のいくつかの様式、とりわけ琳派そして陶磁器の裝飾にみられる要素です。それは、二十世紀初めの四半世紀にマチスやピカソ等の作品にみられる、よい意味での裝飾的な特徴に通じるものです。加えて特筆できたのは、日本の画家が説話的な主題を描く場合、中国の画家よりもはるかに情熱を注いで、動きや勢いを表わそうとし、風刺的、戯画的手法を用いるということでした。

これを始まりとして、日本美術の裝飾様式という

*一九九六年十月二十七日(日) 於千葉市美術館講堂

この講演会は、十月一日から十一月十六日まで開催された開館一周年記念展「珠玉の日本美術——細見コレクションの全貌とホストン、クリーブランド、サックラーの話題作」にあわせて企画された。

講師のリー博士は、アメリカのクリーブランド美術館の元館長で、中国絵画史の権威として知られるが、同時に第二次大戦後の日本滞在を通じて日本美術への造詣を深められ、著書「*Reflections of Realities in Japanese Art*」に、日本美術の特質についての博士の長年の考察がまとめられている。同書はいずれも、最近あまりみられなくなった欧米の美術史家による日本美術の特質論として独自の価値を持つものである。今回の講演はさらに広がり深まった氏の日本美術観が披露されたもので、博士の日本での講演はこれが最初でもあり、二百〇名近くの聴衆が参加した。

当日の通訳を中国絵画史の小林宏光教授に依頼した。本稿は、リー博士の講演原稿の小林教授による翻訳である。

考えが発展し、一九六一年のクリーブランド美術館とシカゴ美術館での展覧会の主題になりました。日本側の好意で貸し出された作品を含む、一七六点の様々な美術品が展示され、日本の芸術家たちによって生み出され発達した装飾技法が、平安、桃山、江戸時代を中心として、幅広く紹介されたのです。

そこには、コラージュ、劇的な非対称構図、移動する複雑で反具象的な意匠や文様、建築や風景の図式的な空間の表現がみられるわけです。よい意味で大胆な、おもいきった色彩の介在は、装飾様式に不可欠であり、浮世絵版画に基盤を与えるものでした。

さらに浮世絵版画は、十九世紀末から二十世紀初頭の印象派および後期印象派の西洋の画家たちの目を見開かせることになりました。長い間日本の伝統として生き続けてきた美術様式が、西洋美術が革新的な変化を始める時機に海をわたるや、近代化の或いは現代化のための着想のひとつとなったのです。

「日本美術と中国美術の対比」の研究に始まり、そこで多少は好奇心をみたしたのですが、以後、私は装飾的な美とは別に、いわゆる写実主義或いは現実主義に大きな関心を寄せるようになります。それは、風刺そして風俗という形で、日本美術にいつも繰り返し現われる表現上の特質です。こうした写実或いは現実的表現を、徹底した或いは極端な方法で実現するのは、いかなる場合も、決して中国美術に

みられないことです。しかし、日本においては、方の、高度に洗練された芸術的な装飾的特質との均衡を保つものであり、両者が現われる時代もほぼ重なります。つまり、硬貨の一面が写実性であり、もう一面が装飾性です。

日本美術の「写実主義」がもつ意味は、一方の、大胆ではあるけれども簡略単純にみえる装飾的側面とは違って、はるかに複雑です。禅宗の肖像画、浮世絵、花鳥、動物の正確な描写、風刺画や戯画、西洋画法で風景画を描く試み、地獄絵のたぐい、説話絵巻などをみると、一筋縄ではいかない複雑な意味合いのあるリアリズムであることがわかります。それは、どのような理解がなされるにしても、簡単に言えば、確信をもったでき得るかぎりの手法によって描かれており、対象の姿形にたいする真摯な関心の現われなのです。

クリーブランド美術館で開催された私にとつての二回目の展覧会は、「日本美術にみられる現実の反映」でした。しかしながら、写実性という主題の複雑さと古代仏教美術の特質を示すことには、必ずしも成功したとはいえませんでした。

一九八六年のことですが、当美術館館長の辻惟雄先生の「日本美術の遊戯性」(註)という御高論を拝読して、世界の美術における日本美術の、特別な役割を改めて考えさせられました。辻教授の論文は、学

術的で、しかもユーモアにあふれ、説得力のあるものです。先生は、装飾性と写実性という二つの特質に加え、遊戯性という、日本美術の第三の特質を提示されたのです。それは、明らかに日本美術の大きな特殊性であると思います。この遊戯性という考え方に、日本美術のさらなる特質を発掘しようと、私も励まされたわけです。

そこで、本題に入ります。本日の発表の目的は、来迎図と茶の湯というものを通して、日本美術の新たな理解を深めようとするものです。説得性のある議論によって、そうした理解の一助としたいのです。

来迎図の美的独自性

仏教は他のいかなる信仰よりも、表現内容が多彩な図像、図様を持ち、深い宗教的感情を有するものです。原初の仏教の修行にみられる厳格さに始まり、チベット、中央アジアそして極東地域に広がる、敬虔な、おそれと驚きにみちた複雑な教義の展開によって、仏教は様々な宗教観を生み出すことになりました。

これは、繊細、微妙な教義にもとづいて曼荼羅、図像に表わされます。歴史的説話が、聖人、聖職者すなわち僧侶そして民間の信者たちによる奇進、協力で具体的に絵画化されることとなります。仏画や仏

教彫刻が、或いは単独に或いは複数の形で礼拝のために制作され、神聖な教義や如来、菩薩、天部などもろもろの仏像の関係、天上のそして歴史的な場所が、目でみえる形に表わされます。仏教美術では圧倒的に、人物像を用いることが多く、それが洗練された具象的な表現によって発達し、信仰の普遍的な性質と力によって、僧侶や俗人たちを説得教化する手段となったのです。

極東の仏教の図像や図様は、インドから中央アジアを経て中国、朝鮮へ、さらに海をわたって両国から日本へ、西暦五七五年以前に伝えられました。中国文化とともに仏教は、日本という島の王国の社会と信仰に変化をもたらすことになりました。

寺院の建立、仏教図像そして曼荼羅の制作は大規模に行なわれ、建築家、画家、彫刻家たちの技術と能力は、すでに五〇〇年以上の経験をもつ中国での、中国化した仏教美術の伝統に直接触発される形で、急速に進歩します。その結果、初期の日本の仏教美術は、隣国である中国大陸の仏教美術に習い、模倣したものとなります。

平安時代も十一世紀となると、支配的であった伝統的な仏教勢力が、よりゆるやかで一般向けの、当時の末法思想に応える一面をもつ教義を取り入れた改革派の挑戦をうけることとなります。一〇五二年に始まると考えられた末法の世の中には、西方の極



講演会場風景

樂浄土の主宰者である阿弥陀如来の信仰が、救済の手段として有効となります。浄土教は、いろいろな教えの中で絶対的な存在となり、そこで説かれる阿弥陀と浄土は、あわれみにみちた直接的でわかりやすいものとして、下層社会に圧倒的な支持を得ます。

十二世紀の終わり頃、法然(一一三三—)

が阿弥陀と西方極楽浄土についての著述と説法を続け、救済を得、極楽にいたるために唯一効果的なのは、繰り返し信心深く念仏を唱えることだと主張します。浄土宗の図像は、法然の布教目的にそって、親しみやすく、我々を迎え入れるような姿と贅をつくした美しさで、建築にしろ風景にしろ豊かな光景に描かれます。

日本における来迎図の最も早い作例は、奈良の法華寺にある「阿弥陀三尊持幡童子」の三幅対(図1)と宇治の平等院鳳凰堂の内扉に描かれた九つの異なる来迎の場面です。後者は、鳳凰堂の落成法要の年と同じ一〇五二年制作、と考えられます。

まず、法華寺の画面は、大きさの異なる三幅からなり、中央に阿弥陀の姿を正面向きに礼拝像として描いています。脇の二幅の一方に観音と勢至、他方に幡をもった童子が描かれます。ただし、脇の二幅は、十一世紀前半に描かれたに違いない阿弥陀よりは百年かそれ以上後に、来迎図としての形式をととのえるために描き加えられたと思われます。つ



図1



図2

まり、法華寺は、本来来迎図ではなく、後に三幅対として合成されたのです。

仏や菩薩などが、神々しい雲に囲まれ、さまざまな極楽にいる様子は、唐時代(六八一—九〇七)の中国絵画によくみられ、中国西北部、敦煌の壁画に主な遺品があります。例えば、第三二一窟の壁画(図2)には、菩薩たちが手すりごしに見下ろし、如来が坐像の二菩薩を左右に従え、雲に乗って左から右へと移動する様子がみられます。しかし、その光景は、おまかで、阿弥陀の信者を西方の極楽に迎え入れるという、来迎の考えとは結びつかないのです。さらに、敦煌の極楽図では、王宮のような、左右に廊下でつながれた対屋をもつ殿閣、欄干をもつ回廊と形式的な庭が描かれていて、当麻曇茶羅のような、浄土曼荼羅の原型を示しているのです。

そこで、平等院鳳凰堂の画面(図3)こそが、来迎図のはじまりの鍵をにぎるのです。その来迎の場面は、大和絵により、なだらかに波打つ緑の丘や松が繁る山、色付いた落葉樹や花咲く木々がありなす風景の内、外に描き表わされています。阿弥陀とその従者たち、菩薩や音楽を演奏する天人たちが雲に乗り、斜め下方に、僧侶に付き添われた死が近い念仏者のもとに向かつて降りて行くのです。来迎の場面は、僧侶の源信が九八四年の十一月から翌年の四月の間に著わした『往生要集』の記述に基づいています。

源信は次のように言います。

——いかにいわんや念仏の功積り、運心年深き者は、命終の時に臨んで大いなる喜び自ずから生ず。しかる所以は、弥陀如来、本願を以ての故に、もろもろの菩薩、百千の比丘衆とともに、大光明を放ち、皓然として目前に在します。時に大悲観世音、百福莊嚴の手を中へ、宝蓮の台をささげて行者の前に至りたまひ、大勢至菩薩は無量の聖衆とともに、同時に讃嘆して手を授け、引接したまふ。この時、行者、目のあたり自らこれを見て心中に歓喜し、身心安樂なること禪定に入るが如し。——(石田瑞曆訳注・岩波文庫本)

鳳凰堂の来迎図にもどると、それは九品往生観から出た「九品来迎図」です。すなわち九種類の来迎図は、念仏者の功德の多寡によって来迎の形が、九通りに規定されることを描いています。

鳳凰堂の来迎図の保存状態は、決してよくないのですが、その優雅で繊細な筆使いは、古典的な藤原美術の様式を要約して伝えています。重ねていえば、「九品来迎図」は、波打つ丘、リズムカルに描かれた緑の或いは紅葉した木々のある、愛らしい大和絵による風景の中に描かれているわけです。こうした表現上の特色は、鎌倉時代の来迎図に受け継がれて行きます。

忘れてならないのは、鳳凰堂の建物とこれを水面



図3

に写す池、そして庭園自体が、最も早い米迎の形の例であるということ。建築としても、仏像としても、絵画としても、庭園としてもです。この実物大の西方極楽浄土は、源信が心に描いたものでもあり、末法の世が始まる時に作られた、米迎中の米迎の表現であり、藤原頼道と宮廷が作り出した遺存する最高傑作なのです。

今日に伝わる最大の米迎図は、やはり大変有名な三幅対です。本来は巨大な一幅の掛軸で比叡山の安楽院に伝わり、一五七一年以降、高野山の有志八幡講十八箇院に所蔵されている「阿弥陀聖衆米迎図」(図4)です。高さ二m一cmにおよぶ大画面は、源信が心に想い描いた米迎に匹敵する複雑綿密な構成で、慈悲深い金色の阿弥陀如来、つき従う快活な菩薩や樂天たちの姿は見る者を圧倒します。

中央の阿弥陀は、依然として礼拝像の姿で正面を向いて座り、一方、先に伸びた雲の上には、菩薩の姿があります。しばらく後に、ようやく我々は、ひかえめに風景が描かれていることに気が付きます。阿弥陀の下方の湖と左幅の左下に大和絵の手法で描かれた秋の丘と谷です。鳳凰堂の米迎図を参考としていることがわかります。

ところで、十二世紀の米迎図で遺存するものはわずかです。奈良の長谷寺の「米迎図」には、鳳凰堂の「九品米迎図」からの大きな進展はありません。その「守った道徳的な規範をも否定したのです。ただし、親鸞の革新的な教えと山越米迎の間には、特につながりは見られないようです。

岡崎讓治氏は、その著書「浄土教画」(註3)の中で、山越米迎と著名な神社、特に熊野、那智大社との関わりを述べておられます。文献資料だけではなく、京都の檀王法林寺の「垂迹山越米迎」掛軸(図5)(一二二八以前)があります。阿弥陀が一人で那智山の上に雲の中から半身をみせ、樹木の上や山合いに立ち現われています。こうした神道との関わりは、鎌倉時代後半の山越米迎図の特色である、仏教図像と自然の詩的な調和を説明するのに有効です。



図5

二面からなる京都、金戒光明寺の「山越阿弥陀図」屏風(図6)には、二曲一双の屏風が付属していて、前景に地獄と地上の様子が描かれ、中景に大きく広がる海を挟んで、遠景に西方極楽浄土が描かれています。これらが、本来一組の作品であったとは考えに

画面では、聖衆降下の様子が斜め正面向きに画面を右上方から左下方に向かって描かれています。この形式と高野山の三幅対の正面向きの形式は、十二世紀と十三世紀前半の鎌倉時代に一般的です。

米迎図の構図上の大きな発展は、つづく五十年間におこります。山越米迎と早米迎という二つの、それぞれに独自の米迎図が生まれるのです。両者とも自然を大切に突っかい、米迎の光景と等しい重みで描く点が、極めて日本的だと思います。この点では、鳳凰堂の米迎図の画家の創意工夫や高野山の米迎図に示唆的に現われた自然描写の流れをうけており、花咲く春や紅葉の秋が、米迎そのものと同等にあつかわれています。まず、山越米迎を見てみましょう。

山越米迎の代表的な三点は、すべて十三世紀後半の作です。法然上人の没後(一二二二)かなり後のことですが、一層急進的な浄土真宗の親鸞(一一七三—一二六二)の時代です。彼は、阿弥陀の無限大の慈愛はあらゆる人に、善悪を問わずおよぼされるといいます。というのも、末法の世では、誰も善行によって救済されるのではなく、ただ阿弥陀が祝福を与え、人はこれを受けとめるだけのことで西方浄土に生まれ変わり、そして物質的な世界に戻ってくるのである、と親鸞は考えたからです。

この過激な考え方は、受戒を拒否し、法然が固く、付属の屏風は、米迎図にあとから加えられたのでしよう。

この米迎図は、明らかに臨終の床で使われるために作られたのです。五色の絹で編んだ細引きの紐の实物が、画面上阿弥陀の合わせられた両手とところに少し残っています。付き添う僧が、臨終の床にある者の手に紐を結んで、阿弥陀によって極楽の方に引き寄せられる感じを抱かせるわけです。そして、春の景色が画面の三分の一以上をしめ、高野山の米迎図よりはるかに広く、低い丘陵が大和絵の手法で描かれています。

さらに、阿弥陀に比べて小さく描かれた半身像の観音と勢至菩薩が両脇につき従い、金色の三像が山越に描かれています。観音と勢至の上方にみられる色紙型の書は、九九四年に源信が書いたという伝承があります。もともとは屏風になかったもので後世に加えられたのです。この色紙型の書には、西方浄土に生まれ変わりたいという願いと、阿弥陀の慈悲と哀れみに対する確固たる信念が表わされています。それはまた、臨終の床にある人を、安らかに確かな道へ導く儀式に使われる画面に似つかわしくもあります。この「山越阿弥陀」の画面に漂う雰囲気は、これから取り上げる二点の山越米迎に比べると、厳しく礼拝的な趣があります。

京都の禪林寺の「山越米迎図」(図7)は、阿弥陀、観



図4



図6



図7

音、勢至の居る場所と動きについて、さらに進んだ、微妙な、複雑な構成となります。春の景色が、ここでは画面の半分以上をしめるのですが、阿弥陀は山の背後に、菩薩は山の前面、こちら側に流れ来る雲とともに描かれます。四天王が小さく前景の風景の両側に現われ、中央の下の方に、二人の童子が幡をもち、近付いてくる阿弥陀の先触れとして立っています。奥行の表現が進歩し、丘陵が一層リズムカルになり、全体の印象としてより叙情的な、形式にとられない画面となっています。梵語の阿という字が、真言密教で繰り返し唱えられるのを、ほめかしている、と岡崎氏は指摘されています。

最後に取り上げる「山越来迎図」(図8)は文化庁の所管になるもので、大阪の上野清一郎氏旧蔵の作品です。山越来迎図の中で、もつとも型にはまらない、詩情あふれる画面です。阿弥陀はやや斜め向きで、ほんのわずかに首をかしげています。阿弥陀につき従う六像は、観音、勢至、地藏の三菩薩の他、向かって左の二人が笛と太鼓を演奏し、向かって右手の背後の一人は金の錫杖を持っています。

これらの楽人たちは、もつと大規模な高野山の来迎図にみられた楽人たちの姿を思い起こさせます。また雲は、後から前へ下方にたなびき、霧のようで、線画的表現が減っています。全体的に、よりソフトな感じで、繊細な鍍金の装飾が優雅さを加え、柔らかな

山や雲の様子を整えています。山越来迎の、潜在意識に印象付けるような暗示、すなわち自然、金色の像、光背をみると、静嘉堂文库美術館の「春日曼荼羅」などの神道絵画を思いだします。山越来迎ほど、自然の風景と仏や菩薩の姿を巧みにとけこませて、神秘的な宗教画とする例はまれです。

山越阿弥陀と同様に、自然と仏菩薩たちを組み合わせる極めて異例の作品が、京都の知恩院の「早来迎図」(図9)です。高野山の来迎図の伝統を継いで、横物の掛軸という稀有な形態をとります。これによって、春景色が広々と明瞭に描写されますが、阿弥陀と菩薩たちは通常の来迎図よりも小さめに描かれ、画面を斜めに横切る速やかな降下と大きな動きを表わすための空間が用意されます。

画面の右下の隅には、檜皮葺の家の中に、臨終を迎える僧が座り、はるか上方にはミアチユアの鳳凰堂のような寺院建築がみえます。花咲く木々、陰翳に垂んだような丘陵、たなびく白雲に乗った金色輝く聖衆がおりなす対比は、視覚的な刺激となり、来迎のスピード感とともに、十三世紀後半という時代らしい画面であることを示しています。十三世紀後半といえ、一二七四年と一二八一年の二度にわたる元寇を、武力と神風で、見事に撃退した時期にあたります。

知恩院の「早来迎図」の後には、来迎図発展の余地

が、あまりなかったと思われます。山越来迎と早来迎で、来迎図像が完結したのです。とはいえ、山越来迎と早来迎そしてそれ以前の来迎の観念と来迎図を生み出した宗教家と画家は、日本の浄土仏教の創造性をなつたわけですし、宗教美術の世界に大いなる貢献をし、確固たる足跡を残したのです。

茶の湯文化の普遍性

来迎図が、自然の風景と仏教図像を結びつけた独自の世界を作り出すことによって、高度で特別な芸術的成果を上げているとすれば、茶の湯は、後世の日本文化に、ひとつの支配的地位を占めたといえるでしょう。

茶の湯は、確かに中国に起源がありますが、それとは形が異なり、誰もが知っている日本独特の芸術です。私は、茶の湯の実践とその哲学性については、かねがね矛盾した感情を持っていました。しかしながら、一方で茶の湯が持つ文化的、社会的意義と茶の湯のための道具に多くの芸術作品が作られる、という創作につながる側面を、認めないわけにはゆかないのです。

江戸中期以降から現代にいたる、後世の、茶の湯の原理、法則、形式というものについては、あるいは批判もあるかと思いますが、茶の湯が持つ社会的、

美学的な意義は、その創作性において、極めて重要です。いま仮に、江戸中期以前の著名な僧侶、茶人、武士や指導的立場にある人々の茶の湯についての言葉に耳を傾けるならば、また仮に、土や鉄や竹で作られた諸道具をみるならば、さらにも仮に、十四世紀から十七世紀半ば頃までの、茶室や茶庭についての記述や実際を考えるならば、これら三者が、まさに一体となって、理にかなった直観的な枠組みを構成していることに驚き、敬意の念をいだきます。最もすぐれた茶の好みは、個性的で見事に統一された美学を生み出すばかりでなく、美術と文化の基本を学ぶすぐれた教育の手段につながると思われれます。

茶の湯はまた、室町後期、桃山期、江戸初期に、当時の権力構造や社会組織の中で発展し、形式化しすぎた上辺だけの、特殊に儀式化したものともなつたのです。私は、このような問題を専門的に論じるつもりはなく、茶の湯の深い体験もありません。しかし、茶の湯というものが、関連して生み出される美術品の制作に決定的な影響を及ぼし、ひいては日本美術の創造性に寄与していることについては、いささかの意見を持っています。

ところで、茶と茶の湯の起源は、中国にあり、唐時代までには発展していました。中国に渡った日本の僧が茶についての経験を書き残し、帰国の折に持ち帰ったのです。中国の禪宗寺院での作法書、それ



図8



図9

は喫茶の方法も含むもので、鎌倉時代の終わりまでには、日本の禅宗の世界でも知られるようになり、さらに来日した中国僧によって広まりました。こうした点については、ポール・ペリー、熊倉功夫編『日本の茶』（一九九四）所載の、村井康彦氏の「茶の湯の発展」に負うところが大きいです。次第に形成されてきていた茶の湯は、豊臣秀吉、一五九一年彼によって自害を余儀なくされた千利休、利休を追って一六一五年に逝った古田織部等の時代に完成し、頂点を極めます。

茶の湯に関する豊富な歴史的、評論的著作は、中国絵画の画史、画家伝のように、詩、音楽、戯曲といった他の芸術分野の成果に負うところが大きいのです。文学の芸術論は、詩の分析に始まると思われ、中世の、とりわけ応仁の乱（四六七—一四七七以降）の頃の社会状況を無視しては語れないものです。この当時、社会のあらゆる階層に及んだ苦難や荒廃は、都から農村に拡がり、しらけた、地味な、憂鬱な空気が、欠乏感や喪失感が人々の生活とあらゆる行動に支配的となりました。

喪失感や欠乏感から生まれる簡素で飾らない美しさの「わび」、枯れて孤独な「さび」、そして隠された奥深い表現の「幽玄」、といった考え方は、貧しく、苦難に満ちた、飢えた社会が、人々の心を解放するために必然的に生み出したものです。禅宗、詩、能、そ

して続く茶の湯は、中世人の美学と忍耐強い研究心、わび、さび等のさまざまな言葉の意味を説明してくれる、というべきでしょう。

建築、造園、陶芸、生け花の美学と茶の湯に関わるあらゆる芸術活動は、こののち急激な新展開をみせます。すなわち、秀吉が天下を統一し、徳川家康がこれをつぐと、多くの人々が、再び豊かになります。茶の湯は、支配階層や商人たちが夢中になるにつれ、新たに贅沢な派手な楽しみとなり、物質的欲望を満たすものとして広まります。茶の儀式は続きますが、時代の変化に伴って変質するのです。

茶室建築も次第に姿を変え、小さく簡素で、田舎屋のような性格を帯びたものとなります。大きな梁と柱を組み、藁葺や檜皮葺の屋根を作り、木造の外壁、土壁等で構築され、明らかに農家の建築を真似たところがあります。都市から離れた隠れ家として山荘とよばれる家が、小さな庭とともに建てられるわけです（図10）。

茶室の厳格な室内は、ミース・ファン・デル・ローエの「より少ないことが、より多い」という、機能主義的なモダニストの言葉によって表現できるかも知れません。事実、今世紀初頭のモダニストの建築は、書院建築や茶室に触発され、応用もしたドイツ、アメリカの建築家やデザイン論に深く影響されているのです。簡潔で、小さく、蔽しい建築様式が、住居で

もあつた書院造りの会所の茶室とは違って、町の中心で野山に住む、という感じの茶室を作り出すのです。

隠れ家に対するあこがれは、質素と静寂を本質とするもので、「わび」や「さび」という言葉によって表わされる孤独感は、茶のつもりです霧囲気の一部であり、仏教でいう穢土から離れたという願いに通じます。茶室を取り囲む庭に入ることに始まり、茶室建築を材料にいたるまで觀賞し、茶を喫すると同時に、室内のしかるべきところ、特に床の間に飾られた絵や書を楽しむわけです。注意深くしつらえられた環境の中で、こうした要素のすべてが一体となり、独特の世界が創出されます。

ある意味で、茶の湯の意図するところは、ワグナーの楽劇のような「芸術の結合」に似ています。和歌や能、茶道具そして書が書き添えられた絵画は、ひとかたまりとして伝統と感受性によって理解されるべきものです。

茶の湯が、十六世紀末から十七世紀初め頃の陶磁器に及ぼした影響には、驚くべきものがあります。信楽、備前、伊賀、丹波、越前そして常滑などの古窯は、特に「わび」、「さび」の精神を表現する壺、瓶、壺、皿等を制作しました。

しかし、中国の天目風の茶碗を作っていた瀬戸では、茶碗や水指の新様式を考案するにあたり、茶人の好みが強し活かされ、成果をあげます。また瀬戸

地区の新たな窯、特に美濃は、志野焼、織部焼といった、繊細かつ大胆な装飾性を特色とする作品を生産し、茶の湯の嗜好や琳派の装飾性を反映しています。

釜師は、もともと武器や武具を昔から制作していたのですが、茶人の要求にこたえて、「わび」の精神をこめた鉄の釜を作るようになります。詩的な感覚や含蓄を彫り、鋳出して釜の装飾とします。また、茶筌、茶杓や花入れは、竹の芸術を盛んとしたのです。このように茶道具として用いられるさまざまな工芸品には、いずれも、簡潔で自然な感じの背後に、高度な技術或いは製造法が、ひっそりと隠されています。

茶の湯に関わるこうした事柄は、日本の社会ではよく知られていることです。それは、一貫した規律ある教育的過程のたまもの以外の何物でもありません。茶の湯の宗派ごとに、学習方法は制度化され、四百年の歴史を持つものもあります。そこには、若くして茶の湯を始め、趣味として楽しむ人もいれば、達人となつて生涯続ける人もいます。

ここで、私が何よりも言いたいのは、茶の湯の教訓と実践が、日本の社会のあらゆる面に、さまざまな形で生きていくということです。とりわけ、素材や物の美しさに対するこだわりがそうです。だからこそ私は、日本人が今日も、すべての民族の中で、芸



図10 妙喜庵茶室 待庵

October 27, 1996
Chiba City Museum of Art

As the concepts were the subjects of an exhibition at the Cleveland Museum of Art and the Art Institute of Chicago in 1961, *Japanese Decorative Style*, and the second exhibition of 1983 in Cleveland, *Reflections of Reality in Japanese Art*, the two qualities, Decorative Style and Realism are clearly particular Japanese contributions in the visual arts. A third characteristic which was added by Professor Tsuji in 1986 is Playfulness, a stimulus was provided for searching for other such qualities, and it is my purpose here to attempt a convincing argument supporting two or more such contributions; the Raigō in Buddhist Art and the Cha-no-yu.

Buddhist deities residing in various Paradises in the heavenly clouds were common in Chinese depictions of the T'ang Dyanasty (618-907), principally in the surviving cave wall paintings at Tun Huang in northwest China. But the scene is generalized and is not connected to the concept of welcoming the devotee of Amida to the Western paradise. The Hō-ō-dō Raigōs of the Byōdō-in datable to 1053 are depicted above and in landscapes of a clearly recognizable Japanese type called Yamato-e (Japanese pictures) showing rolling green hills and mountains with pines and colored deciduous and flowering trees. Major innovations occur in the following fifty years; two of them, strikingly individual, seem to me very Japanese in their embrace of nature as an equal partner in the Raigō image. Seldom has landscape and figural icon been so seamlessly combined in a mystical image of a religious nature as in these Yamagoshi Raigōs (Amida Crossing the Mountains). The same combination of nature and deity is found in a most unusual Raigō (Swift Raigō) in the Chion-in, Kyoto. The Yamagoshi Raigōs and the Haya Raigō completed the possibilities; but the achievements of the theologians and artists of these and earlier Raigō conceptions and images were a major part of a creative surge in Japanese Jōdo Buddhism that remains a distinctive and major contribution to the world of religious art.

If the Raigō is a highly specialized contribution with its own ambiance of landscape-icon representation, the Tea Ceremony (*Cha-no-yu*) is a dominant part of later Japanese culture and, despite its ultimate and unformed origins in China, is a unique and well-known aspect of Japanese art. One cannot deny the status of the ceremony and the creative nature of the numerous works of art produced for their specific use in the ritual. At its best tea taste produced a remarkably unified aesthetic philosophy weighted in favor of individual standards and responsibilities but also an effective instrument for positive education in the essentials of art and culture. I can comment on the ceremony's evident influence upon the production of art associated with tea and its contributions to creativity in Japanese art. In a way, the aims of *Cha-no-yu* are not unlike those of Wagner in his "union of the arts" (gesameltkunstwerk).

All of this is well known at all levels of Japanese society and is the result of what can only be described as a thorough and disciplined educational process. From all aspects of society are touched by or exposed to the lessons and practice of tea in its various manifestations, especially concern for the aesthetics of materials and objects. This is why I believe the Japanese are, of all people, the ones still most concerned and skillful in artistic matters, especially in the modern world of commerce and "bottom line" attitudes. The question is, are there comparable artistic institutions in the West that are available for revival and development or can such an institution be invented? I think the latter is the only real possibility.

Perhaps integrated ways of art are no longer possible within the modern technological-financial culture. If we can recognize our need for art and artistic understanding within a complete and fulfilling society, perhaps that particular need will be answered within the present public education programs. If not, perhaps a totally new way may appear. In this, Japan's original contribution of the tea ceremony to world art should be recognized as a particular and creative way to art

(Summarized by Tomoko Matsuo)

術的なことに最も気をくばり、技術的に優れている、と信じているのです。商業的な利益追求が優先する風潮の現代社会では、尚更そう思われます。世界の新しい文化状況に変化を余儀なくされることがあるとしても、芸術は、日本の社会に、より広く、より深く浸透して行くのです。

茶の湯は、芸術教育の場として日本では機能していません。しかし、これを西洋に移して活かすことは無理でしょう。というのは、茶の湯は、数百年にわたって育まれ、守られてきた、西洋にとっては異文化の所産です。問題はむしろ、西洋に、茶の湯に匹敵するような、再生と発展に役立て得る芸術的機関、制度があるだろうか、或いはそのようなものを創り出せるだろうか、ということにあります。そして、私は、創り出すしかないと思っています。

多くの人が、アメリカやヨーロッパで美術の特別展に対する関心が増大していることを指摘しています。もしも、入場者数のことをいうのなら、多分その通りです。しかしながら、入場者とは見物人のことで、右往左往する観衆であり、彼らは見ただけです。芸術の実践に参加することはないのです。彼らには、茶筌や茶杓の味わいを手に感じたり、茶碗の心地よい手触りを知ると同じではないにしろ、それらと比べるような芸術的体験というものを想像することもできないでしょう。

おそらく、統合された完全な形の芸術などというものは、現代の科学技術と金融の文化からは、もはや作り得ないのでしょう。しかし、わずかに予兆があるとしても、ほとんど予想不可能な発見や発明も、歴史上には確かにあるのです。また、今日の驚異的な科学技術の進歩には、それなりの意志と指向性があります。もし、完全に充たされた社会で、芸術と芸術の理解が必要であれば、そうした要求に答えるのは、今日の公共教育のプログラムの作り方も知れません。そうでないとしたら、まったく新しい別の方法が、大いなる想像力、思考力、努力と不屈の精神によって出現するのかも知れません。こうしたことを考えるにつけ、日本の茶の湯は、特別な、創作的な芸術への道として、世界の芸術に対し独自の貢献をするものと理解すべきなのです。

訳「小林宏光(上智大学比較文化学部助教授)

註

- (1) *Contrasts in Chinese and Japanese Art, Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, No. 1.
- (2) *Playfulness in Japanese Art*, the Franklin D. Murphy Lectures VII at the University of Kansas, 1984.
- (3) 岡崎讓治編「浄土経画」、日本の美術、第四三号、至文堂、東京、一九六九年。

鈴木鷺湖研究(一)

伊藤紫織

鈴木鷺湖(一八一六―一八七〇)は下総に生まれ、江戸で活躍した画家である。現在はほとんど忘れられた存在であるが、谷文晁一門の画家としてその時代においては一家をなした画家である。画家の足跡をたどり、同時に、幕末から明治初期にかけての文人画の状況についても考察を試みたい。

生涯

鷺湖の生涯については孫の石井柏亭の著『鷺湖及鼎湖』の記述を主にみていくこととする(註1)。鷺湖は文化十三年(一八一六)、下総金堀村(現在の千葉県船橋市金堀町)の農家に生まれた。生年については異説があり、『千葉県千葉郡誌』には、文政元年(一八一八)、九月一日と伝える(註2)。父徳兵衛は梅中と号し算数に長けていたという。父は算数を楽しみ、姉の武家奉公は行儀見習のためとみられることから、農家といっても暮らし向きに余裕があったのであろう。鷺湖は次男で幼名を筆三、本名を漸造といった。

鷺湖は二十一、二歳のとき、つまり天保七、八年

(一八三六、七)頃、駿河台の旗本織田家に奉公する姉おたきを頼って江戸へ出た(註3)。はじめ小間物屋の夜店を出したりしていたが、ちょうどそれが松月という猪口画を描く絵師の家の前で、絵に魅せられて弟子入りしたという。柏亭によれば松月は浮世絵風の絵をかいたという。その後松月のところで知り合った猪口こうの弟子になった。猪口こうは谷文晁の弟子藤森文亦(一八一三?―?)で、後に鷺湖を文晁のところへ連れていったという(註4)。師については異説があり、野村文紹の『谷文晁翁之記』では、文晁の門人で一橋家の絵師相澤石湖(一八〇六―一八四一)に師事したとする。

鷺湖は神田佐久間町に家主の株を買って住み、郷里から妻を迎えて所帯をもった。妻およしは島田村(現在の千葉県八千代市島田)の出で、天保十三年(一八四二)には長男悦太郎が生まれている。

柏亭によると鷺湖ははじめ一鷺と号して、天保末年頃は一鷺と鷺湖とを併用していたらしい。なお現在のところ一鷺と署名した作品は確認できない。天保十二年(一八四一)に谷文晁は没する。柏亭は文晁

の晩年一、二年師事したと推察する。鶯湖の漫筆帖に「随寫山先師、聞泉聲暮橋」と題する図があったことを柏亭は伝えている。鶯湖は文晁に孫弟子として面識を得る程度のことではあったであろうが、どの程度教えをうけたかは不明である。

嘉永元年（一八四八）、次男貞次郎が生まれる。貞次郎は石井家の養子となるが、後の日本画家石井鼎湖である。

嘉永三年（一八五〇）三月、鶯湖は名義上士分となって御徒町に転居する。この頃から画家として認められてきたらしく、同年刊『江戸文人藝園一覽』の画家の項に「外神田佐久間町 鈴木鶯湖」とその名がみえる。同年刊『現存雷名江戸文人壽名附』二編にも「鈴木鶯湖 筆力の達者は人のしる通りみるみる江戸のひとなるべし 極上々吉壽八百五十年」として載っている（註5）。安政二年（一八五五）の年記を持つ「十六羅漢像図」が知られる最も早い作品で、現在千葉県指定の文化財となり、東庄町蔵福寺に所蔵されている。同年の「山水図」（個人蔵）も知られている。

安政四年（一八五七）刊『安巳新撰文苑人名録』に「画 下谷 鈴木鶯湖」として掲載。柏亭によれば翌安政五年（一八五八）の元旦に御徒町に転居。

安政六年（一八五八）の年記を持つ作品が「樹石図」（静岡県立美術館蔵）である。安政七年（一八五九）刊『安政文雅人名録』に「画 鶯湖 名雄宇雄飛 中御

徒士町山下ノ方、行當ル所 鈴木漸造」とある。同年

は三月に改元して万延元年となるが、「武陵桃源図」（静嘉堂文庫美術館蔵）は万延元年の年記を持つ。同年刊の松浦武四郎の著『石狩日誌』に跋文を寄せる。

文久元年（一八六〇）から文久三年（一八六三）にかけて、日本の神仙を題材に「も、（も）のたね」と題して小冊子を自費出版した。「西園雅集図」（千葉市美術館蔵）は文久元年の年記を持つ。文久元年刊『江戸現在廣益諸家人名録』にも「安政文雅人名録」と同内容で掲載される。「救蟻図」（千葉市美術館蔵）は文久二年（一八六三）の年記を持つ。文久三年刊『文久文雅人名録』にも「安政文雅人名録」と同内容で掲載される。「双鶴衛明珠図・孔愉放亀図」（個人蔵）は文久三年の年記を持つ。

元治二年（一八六五）の年記を持つ作品に「黄粱一炊図」（個人蔵）がある。翌慶応二年（一八六六）の作品として「清陰横臥図」（静岡県立美術館蔵）、「于公高門図」（千葉市美術館蔵）、「劉伶図」（平凡社刊『世界美術全集』29掲載）がある。この年十二月三日に奥原晴湖の披露の宴に出席している。

慶応三年（一八六七）二月、妻およし死亡。同年の作品として、「農耕の図」（千葉県立美術館蔵）、「双鶴衛明珠図」（個人蔵）、「元之還救蟻図・双鶴衛明珠図」（東方書院刊『日本画大成』10掲載）がある。

明治二年（一八六九）頃、布佐（現在の千葉県我孫

子市布佐）の魚問屋の妹を後妻に迎える。同年の作品に「楊一至孝図」（リンドン美術館蔵）がある。

明治三年（一八七〇）五月二十二日、死去。死因は柏亭によれば肺癆のため。墓は東京谷中一乗寺に現存し、戒名は寂照院鶯湖日悠居士。妻およし、戒名集善院妙濃日持大姉と、長男悦太郎、戒名翠淨完信士とともに葬られている。

作品

現在図様を知ることができる二十数点の作品は、着色の山水に人物を配したものが多く、他には墨を主に淡彩を施した草々とした画風のものも目立つ。

まず着色の山水に人物を配した作品を見ていこう。安政二年の「十六羅漢像図」（図1）は蔵福寺の寺伝によると、名主の青野権右衛門が寺の欄間に掲げるために制作を依頼したという（註7）。鶯湖は画中に中国北宋時代の画家李龍眠（李公麟、一〇四九—一一〇六）の画法にならうと記す。その記述は着色の羅漢像であれば李龍眠筆とする、当時の傾向によるものと思われる。図像的には、李公麟以前にさかのぼりうる清涼寺本十六羅漢図と同一の羅漢の図様が確認できる。何らかの典拠があったものであろう。ただし、桃を持った西王母とみられる図像も混入している。背景の山水表現は墨を基調として、青や緑をアクセシ

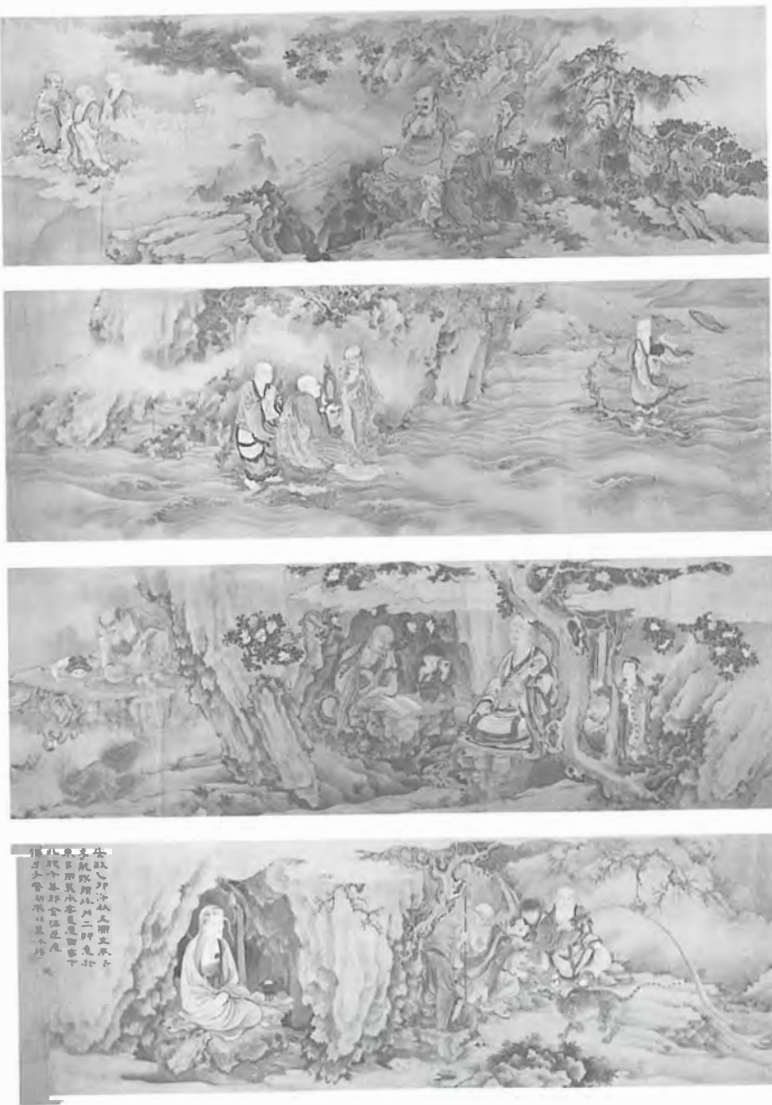


図1

トとする。文晁の後期の山水表現とよく似た雰囲気を持つ。羅漢の顔の表現もまた文晁の表現、例えば「十大弟子図」（済松寺蔵）と通じるところがある。万延元年の「武陵桃源図」（静嘉堂文庫美術館蔵）

(図2)の画中には張保振を模すと記されている。張保振は中国清時代の画家張葆振のことか。稜線に金泥を用いた青緑山水に中国人物を配して、文晁の「金碧青緑山水図」(個人蔵)をより平面化したような描写である。武陵桃源とは関係のない双鶴銜明珠図のモチーフや、鹿を連れた福祿寿らしき姿も混入している。

文久元年の「西園雅集図」(千葉市美術館蔵(カラー複製参照))は、青緑山水ではないが緑青の色がアクセントになっている。文晁の同題の作品(註8)を屏風に再構成したものとして理解できる。茶を煮る童子の姿も、文晁の別の作品に典拠を求めうる。下ぶくれの丸顔で、パーツが中心によりがちな顔の表現は、先の「十六羅漢像図」と共通するが、鰲湖に特徴的な要素を増している。描写の平面的な性質も顕著である。

文久二年の「救蟻図」(千葉市美術館蔵(図3))でも、緑青の点苔がびっちりついているのがみえる。岩の峻は平たく重なりあっていて、先の「武陵桃源図」と共通する形態把握である。細部に至るまで描写は丹念で、小さな蟻の頭と胴体まで描き分けている。蟻を救おうとする人物と、間に合わずに溺れ死んでゆく蟻の姿に何らかの政治的なメッセージを読みとることができるともいえない(註9)。翌年の「双鶴銜明珠図・孔愉放亀図」(個人蔵(図4))は山水と人物の比重、描写の特徴など「救蟻図」に近い作品である。

ある。色の濃淡で顔に陰影を付けているのは華山風といえるかもしれない。細部の描線がちりちりしているのが目立つ。

慶応三年の「農耕の図」(千葉県立美術館蔵(図7))はとどころに緑青を施した田園風景に耕作する人物を描いている。透視遠近法を取り入れているのはこの時代においては珍しくもないが、遠景の水面上に浮かぶ舟まで丹念に描いている。同年の「双鶴銜明珠図」(個人蔵(図8))は、先に挙げた文久二年の同題の作品とほとんど同じ図様であるが、より墨線が目立ち、着色が薄くなっている。岩山の形は単純なものになっている。同じく慶応三年の年記を持つ「元之選救蟻図・双鶴銜明珠図」が鹽川寛氏蔵として「日本画大成」10(東方書院、一九三二)に載る。「元之選救蟻図」は「救蟻図」と同じ主題とみられ、図様もほとんど同じである。また「双鶴銜明珠図」も先に挙げた一点の同題の作品とほとんど同じ図様である。

無年記の作品でこの着色山水人物のグループに入るのが、「蜀棧道図」(千葉県立美術館蔵(図9))である。この作品の図様は文晁の同題の作品ともよく似るが、文晁に倣うというよりも、その典拠となった馬元欽の作品(またはその模本)に接する機会があったのかもしれない(註11)。点景人物の種類が多いのは「武陵桃源図」と似た傾向である。

墨を主にした草々とした画風の作品としては、安



図2



図3

元治二年の「黄梁一炊図」(個人蔵(図5))は、渡辺華山の同題の作品と同じ図様である。画中画である室内の絵の画題が雪中騎驢とわかるように描いている。「武陵桃源図」に関係ないモチーフが混入していたのと近い。

慶応二年の「于公高門図」(千葉市美術館蔵(図6))は、鰲湖が画中に記すとおり、またも渡辺華山の同題の作品にならったものである(註10)。遠景の描写からみて、鰲湖がみたのは画稿の方であったであろう。点苔、樹皮に筆を重ねる描写はほとんど点描で



図7



図8

政六年の「樹石図」(図10)の他、無年記の「蘭菊図」(静岡県立美術館蔵(図11))、「通草図」(静岡県立美術館蔵(図12))がある(註12)。同様の画風でも「江郊鶴巢図」(「鰲湖及鼎湖」挿図や慶応二年の「劉伶図」(平凡社刊『世界美術全集』29掲載)は中国人物を主題とする。「菩薩図」(ナールプルステク博物館蔵)も墨線の目立つ草々とした画風と見受けられる。

安政二年の「山水図」(個人蔵)、慶応二年の「清陰横臥図」(静岡県立美術館蔵(図13))、明治二年の「楊一至孝図」(リンデン美術館蔵)は、上記の二つの画風の中間といえる。「山水図」は図様の上で、渡辺玄対が所持して、文晁が模写した藍瑛筆「山水十二幅対」



図4



図5



図6



図9



図10



図11



図12

のバリエーションといえる。直接には文晁の「樓閣山水図」(『建碑記念文晁遺墨展覧会図録』の図8)と図様がかなり近い。「清陰横臥図」は山水人物を墨画淡彩で描いたもの。「楊一至孝図」は故事人物を淡彩で描いたものである。

無年記の「瀑布孔雀図」が『日本画大成』21(東方書院、一九三二)に載る。図版から、墨を基調とした滝と岩の前に濃彩で孔雀を描いたと推察される。他に類例のない画題であるが、水流や水際の地面の表現は鶯湖のものとして違和感がない。画風としては着色山水人物に近いものであろう。

やはり無年記の「高隆古像」(栃木県立博物館蔵) (図14)は、画中に鶯湖が記すところによると、高隆古による自画像を写したものだという。輪郭は墨でとるが、色面で立体的に顔を表現している。渡辺華山や椿椿山の肖像画の描法をより平面的にしたものとれる。鶯湖にも模写とはいえ肖像画の作例があるのは興味深い。

作品全体を通観すると、河野元昭氏の言葉を借りると「典拠主義」(註13)といえる傾向が着色山水の作品を中心に顕著である。画中に典拠として名を記す画家は「十六羅漢像図」の李龍眠、「武陵桃源図」の張保振(張葆辰?)、「于公高門図」の渡辺華山の三人であるが、作品の図様から谷文晁を典拠にした作品も複数確認できる。文晁の作品を通じての可能性もある。

師の作品という典拠を持つことは注文者にとって望ましく、典拠と同等に描けることは絵師にとつて誇りに思うことこそあれ、自らを恥じることはなかったはずである。

現在見ることのできる鶯湖の作品は絹本着色のよく描き込んだ作品が多いが、実際は墨を主にした草々とした画風の作品をかなり多く残したのであろう。幕末から明治時代にかけて活躍した他の南画・文人画の画家の例から類推できる(註14)。書画会や、地方の有力者を頼りにする遊歴などでは略画風の作品を量産していたとみられる。

また、鶯湖は江戸に出て、江戸に住んで活動したが、作品は地方に売ったものも多かったであろう。『鶯湖及鼎湖』に鶯湖の絵日記の抄録があるが、信州、越後柏崎、八王子、上州、越後中の島、などに住む人から注文を受けている。

鈴木鶯湖の位置づけ——幕末・明治の南画・文人画の状況の中で

幕末から明治にかけて文人画が大変盛んであったことはよく知られている。しかし「つくね葎山水」という蔑みの言葉が常につきまとい、しばしばその絵の水準の低下ゆえに、文人画は衰退したと語られる。そして、富岡鉄斎(一八三七—一九二四)を孤高の天

が、馬元欽・藍瑛も典拠となっている。典拠がはつきりとなる作品は七点(「高隆古像」を含めれば八点)で、現在図様を知りうる作品の三分の一近くにもなる。

典拠主義は鶯湖以前、すでに文化文政の時代に明らかであった。とはいえ典拠主義の中身もまた時代とともに変容する。古典を利用することが文化文政の典拠主義の原則であったろう。それが、ほんの一世代前の画家の作品をもそっくりまねる(多少の変更を加えるにしても)ようになる。しかし、単に画家のレベルが総じて低下したから模倣を繰り返すというのではなく思われる。そこには、典拠を持つことそれ自体に価値があったのではないかと思われる。典拠を持つということが一種のブランドのような価値があったと考えられる。鶯湖の場合、典拠主義の傾向は着色山水の作品を中心に顕著であるが、絹本で労力も画材の費用も多くかかるそのような作品は特別注文であったろう。典拠を持つことに当時は少なくとも負の意味はなかったから、特注品として典拠を持つ作品が作られ、求められたのであろう。中国の画家、師系である著名な画家谷文晁、渡辺華山を典拠とする絵を描くことは、注文者にとって望ましいのはもちろんのこと、鶯湖にとつても否定的な意味はなかったであろう。同時代、例えば江戸琳派を見て、浮世絵を見ても、何人もの絵師が師の作品のバリエーションというべき作品を生産している。

才、特殊な例外として取り上げる。近年は奥原晴湖なども例外のなかに含まれられつつある。しかし鉄斎や晴湖の優れた才能は認めるとしても、さほど例外的な存在かどうかは疑問である。文人画の衰退は水準の低下によるものではなく、社会の変化によるものとみるべきであろう(註15)。氷山の一角である、鉄斎や晴湖があらわれたのは文人画全体の隆盛があったからで、幕末から明治の文人画は全体的にもっと注目されるべきである。

文人画でも特に文晁系の南北合派は、明治期の画壇に旧派系の実力者を数多く輩出している。また南北合派からは離れてゆくものの、高橋由一は文晁の孫弟子にあたる吉澤雪庵(一八〇九—一八八九)に学び、歴史画で知られる松本楓湖は菊地容斎に師事する前には、文晁の弟子であった佐竹永海(一八〇三—一八七四)にいた時期があった。幕末・明治初めの文晁系の勢力はかなりのものであり、明治期への影響という点でも無視できないものである。鶯湖の周辺をみても、鶯湖は北方探險家の松浦武四郎との交遊が深かったが、他に川上冬崖、島霞谷、春木南溟、春木南華、田崎草雲、渡辺小華、河鍋曉斎、柴田是真らも松浦武四郎の紀行書に挿絵を寄せている(註16)。鶯湖もその中にいた画家グループから、洋画の先駆者や写真の先駆者が出ているのである。

幕末から明治初め、内国勸業博覧会のような近代



図13



図14

の産物としての展覧会が行なわれるまでの時代の絵画をめぐる状況は、一部の画家についてしか明らかになっていない。そのため明治三年に没し、しかも大画家とはいえない鈴木鶯湖の画業を明らかにすることはやや難しい。しかし同時代の他の文晁派の画家たちが、画伝類にその名を伝えるのみで作品の実態がほとんどわからないのに比べると、孫に石井柏亭・鶴二兄弟が出て、伝記を記した鶯湖の画業は幸いかなりの部分を知ることが出来る。鶯湖の画業から他の文晁派の画家の状況がある程度推測することも可能であろう。

鈴木鶯湖の作品はまだまだ残っていると予想される。存在を知りながらも調査できなかった作品もある。この小文をきっかけにさらに調査研究をすすめていきたいと考えている。

註

- (1) 『鶯湖及鼎湖』は私家版として大正八年(一九一九)に出版された。
- (2) 千葉県千葉郡誌、千葉郡教育委員会編、大正十五年刊
- (3) 駿河台に屋敷を持つ織田家は、織田信長の弟信包の四男、織田弥十郎信を祖とし、小普正助奉行を勤める、三千石の家である
- (4) 藤森文亦は野村文昭手録には名を見ない。天保一年版広益諸家人名録に名がある。柏亭によれば鶯湖より三つ年上ということである
- (5) 現存署名江戸文人壽名附には寿命で評価付けを行っている比較のために他の画家の寿命をあげると、前年の初編では春木南溪・

四)も世相と関連するであろう。鶯湖は尊皇思想に共感するところがあったらしく、万延元年のものたねでは神武天皇生誕の地、霧島をとりあげ「皇国」とくりかえし記す松浦武四郎の文章を抄録している。松浦武四郎は北国防備の必要性を説いた北方探検家であり、鶯湖と親しかった。

(10) 奥原晴湖にも同じ図様の「于公高門図」がある。柏亭が晴湖の弟子晴翠の談として伝えるところによると(石井柏亭、奥原晴湖)『中央美術』第三巻第七号南画研究号、大正七年七月、晴湖は鶯湖の弟子のような存在だったこともあるらしい。交遊は確認されているので、同じ畢山の下図を見た可能性はある。

(11) 文晁の作品は『青緑山水画(棧道紅葉)』(富士美術館蔵)と『蜀棧道図(個人蔵)』
河野元昭氏によれば蜀棧道図の箱書に「馬元欽 蜀棧道図 写山楼文晁翁図 双幅」とあるといふ河野元昭『谷文晁、日本の美術』一五七、至文堂、一九八七、八〇頁。

渡辺畢山の弟子平井顯齋(一八〇二—一八五〇)にも『蜀棧道図』が嘉永三年の作品としてあり、画中に「傲馬元欽筆意」とある。鶯湖の作品と最も図様が近い。

(12) 静岡県立美術館所蔵の鈴木鶯湖の作品は、明治年間に、東京・日暮里で表貝師を営んでいた山下兼吉(一八八八—一九四三)が収集し、息子山下・郎氏が一括寄贈した山下一郎コレクションに含まれるものである。山下兼吉は洋画家山下新太郎の弟で、新太郎が石井柏亭と交流があったこともあつたが、鶯湖の作品には全て孫の柏亭の鑑が備わっている。そのうち「蘭菊図」の「我古山人」米文印は他に使用例をみないが、鶯湖がさまざまな印を用いたことは『鶯湖及鼎湖』掲載の印譜からもわかる(ただし「蘭菊図」に使用する印は含まれない)。「蘭菊図」は略画風のものとして鶯湖の画技の範囲内とみられるので、現時点では鶯湖の作品として扱うものとする。

(13) 河野元昭「光琳百図の基底」町田市立国際版画美術館「開館三周年記念近世日本絵画と画譜・絵手本」図録、一九九〇年四月)に詳しく定義されている。

(14) 同じ年に生まれている谷口露山(一八一六—一八九九)の昨年開かれた展覧会では、手元に残していた晩年の作品が主だった。これもあろうが、略画風のものかなり多く見られた(高岡市美術館「谷口

九百九十年、沖一峯、九百三十年、柴田是貞、九百五十年、岡田閑林、千年、渡辺畢山、千年、谷文晁、千年、市川基融、七百年など。一編では、椿椿山、九百九十年、高久隆古、九百年、佐竹永海、九百九十年、岡島林齋、九百年、深齋英泉、千年、歌川豊国、千年など。全体として文晁系の二人の評価が高めであるなか、鶯湖の評価はあまり高くない。

(6) 「川上冬崖とその周辺」展図録(長野県信濃美術館、一九九〇)に掲載

(7) 蔵福寺根本淳祐住職によると口伝として伝えられているという現在の卷子装となる以前は寺の本堂に額でかかっていた。本堂は天保二年(一八)に建てられたものだが、絵の寸法が建物にあっているのて、蔵福寺のために描かれたとみてよい。注文者を吉野権右衛門とするのは、吉野権右衛門家から俳人太笥(なご) (一七、ハ、二、一八二八)が出て小林一茶とも交流があり、江戸の文化と関連があった人物として思い浮かぶためらしい。

鶯湖本人が俳諧をたしなんだかどうかは定かではない。大穴(現船橋市大穴北)の西光院は金堀の竜蔵院と同じく古橋(現八千代市古橋)の貞福寺の本寺で、西光院には鶯湖が絵を描いたこともあるが、西光院には俳人斎藤その女(一七、ハ、一、一八八八)の墓がある。斎藤その女は大穴・古和釜・坪井・金堀・白幡五村の総代名主をつとめた斎藤安兵衛家の出である。鶯湖は江戸に住みながらも、郷里の方から妻を迎えたり、郷里の寺社に絵を描いたりして、関係は続いていたので、吉野権右衛門家とは俳諧を媒介にした利根川台の名主どうしの交流によるものかもしれない。

落款に「北総千葉郡金堀邑産」と記すのもこの作品だけで、郷里との関連をうかがわせる。

(8) 中野忠太郎氏旧蔵(建碑記念文晁遺里展覧会図録一四)、郷誠之助氏旧蔵(同書三〇)、岡琢磨氏旧蔵(同書一一八)の二点。この二点はほぼ同じ図様である。文晁の二点には明清の、おそらく蘇州あたりの絵画の影響がうかがえる。

(9) 幕末には虫を描く作品が多く見られる。そのうちでも渡辺畢山の「蟲魚帖」(天保十二年「一八四一」頃)は、当時の日本を憂慮し、海防思想をあらわした作品と考えられている(口比野秀男「渡辺畢山 秘められた海防思想」、ベリかん社、一九九四年十二月)。春木南溪(一七九五—一八七八)の「虫合戦図」(嘉永七年「一八五

露山展」図録、一九九六年五月)

奥原晴湖(一八三七—一九一三)にも略画風の作品は多々見られる(古河歴史博物館「奥原晴湖」展図録、一九九六年十月)。

椿椿山門下でもあった島霞谷(一八二七—一八七〇)も貼交屏風の作品をみると草々とした画を描いている(松戸市戸定歴史館「幕末幻の油絵師島霞谷」展図録、一九九六年十月)。ちなみに鶯湖と霞谷は、松浦武四郎を通じて知っていた可能性がある。

(15) これについてはすでに佐藤道信氏の指摘がある。

佐藤道信「南北合派と明治日本画旧派」(下関市立美術館「大庭学徳と明治前期日本画」展図録、一九九一年十一月)

(16) 『東蝦夷日誌』五編(明治四年刊)に明治二年の年記のある鶯湖の挿絵が確認できる。また『北蝦夷餘誌』(安政七年序)にも、鶯湖の挿絵が確認される。

作品調査・資料収集に協力いただいた、静岡県立美術館飯田貞氏・山下善也氏、天竜市教育委員会・花義広氏、栃木県立博物館橋本慎司氏、千葉市立郷土博物館丸井敬司氏、蔵福寺根本淳祐住職に厚く御礼申し上げます。

追記

(1) 鶯湖という号については、手賀沼の雅称、天鶯湖にちなむという説がある(飯塚米雨による図版解説「日本画大成 10、東方書院、一九三二」)。天保十二年(一八四一)に梁川星庵が手賀沼を題材にしてつくった漢詩に「泛天鶯湖」があり、「浪淘集」におさめられている(共同研究「近世利根川手賀沼周辺の地元文芸、水津敦子「近世地方名勝詩文の周辺—手賀沼地域文化の潮流をみる—」、我孫子市教育委員会 我孫子市史研究、一九八七)。

(2) 天保十一年(一八四〇)、椿椿山が渡辺畢山のために開いた書画会の図に、鶯湖と思われる鈴木雅香の姿がみえる(「小集図録」田原町所蔵)

署名・印章一覽

安政二年(一八五五)「十六羅漢像圖」(藏福壽庵)

佛弟子鵞湖木雄薰沐拜寫



安政六年(一八五八)「樹石圖」(靜岡県立美術館蔵)

鵞湖生



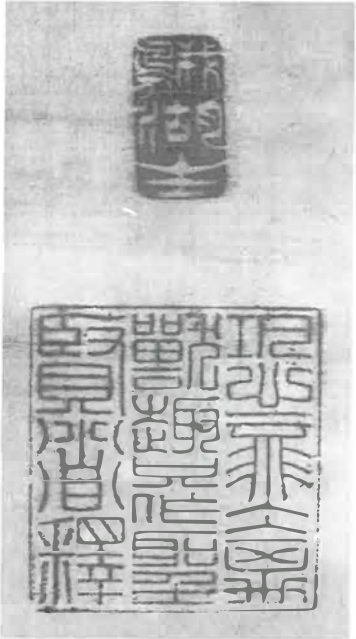
万延元年(一八五九)「武陵桃源圖」(静嘉堂文庫美術館蔵)

鵞湖之木雄之私甫



文久元年(一八六一)「西園雅集圖」(千葉市美術館蔵)

右隻



文久元年(一八六一)「西園雅集圖」(千葉市美術館蔵)

鵞湖之木雄

左隻

文久二年(一八六一)「救蟻圖」(千葉市美術館蔵)

鵞湖之木雄之私甫



文久二年(一八六一)「双鶴銜明珠圖・孔愉放亀圖」(個人蔵)

双鶴銜明珠圖



鵞湖之木雄之私甫

無年記「蜀棧道圖」(千葉県立美術館蔵)

鵞湖之木雄寫



無年記「蘭菊圖」(静岡県立美術館蔵)

鵞湖之木雄



無年記「通草圖」(静岡県立美術館蔵)

鵞湖之木雄



文久二年(一八六一)「双鶴銜明珠圖・孔愉放亀圖」(個人蔵)

孔愉放亀圖



元治二年(一八六五)「黄梁一炊圖」(個人蔵)

鵞湖之木雄



慶応二年(一八六六)「清陰横臥圖」(静岡県立美術館蔵)

鵞湖之木雄



慶応二年(一八六六)「于公高門圖」(千葉市美術館蔵)

鵞湖之木雄



慶応三年(一八六七)「双鶴銜明珠圖」(個人蔵)

鵞湖之木雄

A Study of Suzuki Gako (I)

Born in Kanehori village in Shimousa province (present-day Kanehori-cho, Funabashi city, Chiba prefecture), Suzuki Gako (1816-1870) was a painter active in Edo. The most detailed account of Gako's life is the *Gako oyobi Teiko* written by his grandson Ishii Hakutei. There is a difference of opinion concerning the year of his birth; the *Chiba-ken Chiba-gun shi* records that he was born on the first day of the ninth month of 1818. Gako first studied painting with Shōgetsu who painted *Chokoga*, and then became a pupil of Chokokō (Tani Bunchō's student Fujimori Bun'eki) whom he met at Shōgetsu's studio. There are different opinions about his teacher. According to Nomura Bunshō's *Tani Bunchō-ō no ki*, he studied with Bunchō's pupil Aizawa Sekko (1806-1841), a painter serving the Hitotsubashi family. As a "grand" pupil, Gako was probably acquainted with Bunchō. His name first appears in the *Edo bunjin geien ichiran* (1850) and the *Genson raimei Edo bunjin jumyō zuke* (second edition). Gako's earliest known work is a painting of *Sixteen Rakan* dated 1855. He died on the 22nd day of the fifth month in 1870. His grave is presently located at Ichijoji in Yanaka, Tokyo.

Most of the approximately 20 currently known works by Gako are colorful landscapes with figures. To borrow Konō Motoaki's words, his works display a tendency toward "authoritarianism". The sources that he cites in his paintings are Li Lung-mien, Chang Pao-chen, and Watanabe Kazan, but from his style it is apparent that many are modeled after Tani Bunchō. The naming of sources can be thought of in the same way as being captivated with name brands. He seems to have mass-produced simplified works at painting and calligraphy gatherings and for patrons who requested them during his travels. Many of his works were probably sold in the provinces.

Bunjinga, which continued to flourish in the late Edo and early Meiji periods, deserves more attention. There were a large number of proficient artists who were working in the Tani Bunchō tradition with its mixture of northern and southern styles during the Meiji period. Takahashi Yuichi and Matsumoto Fūko both studied with Tani Bunchō. Gako had close associations with Matsuura Takeshirō, explorer. Among the artists who also contributed illustrations to Matsuura Takeshirō's travel record are Kawakami Tōgai, Shima Kakoku, Haruki Nanmei, Tazaki Sōun, Watanabe Shōka, Kawanabe Kyōsai, and Shibata Zeshin. From this group of artists (which Gako was part of) came some of the pioneers of Western-style oil painting and photography.

One can understand a great deal through the biography written by his grandchildren Ishii Hakutei and Tsuruzō, which compares Gako's painting activities to other artists contemporary with him. From Gako's activities it is also possible to speculate on the circumstances of other Bunchō school painters.

(Translated by Patricia Fister)

桑山忠明との対話 聞き手 多木浩

多木 今日では桑山さんと対談をするわけですが、大雑把に二つに分けて、まず桑山さんの今度の展覧会をめぐっていろいろと話を伺い、次に現代芸術全般というのがどういうものかということをお話ししたいと思いますと考えております。その後、皆様の質問に答える形で、桑山さんなり私なりが話を、そんな手順でやりたいと思っております。始めます前に、桑山さんの娘婿さんであるチャック・スミスさんがこのプロジェクトについてビデオを制作していて、これが非常にストレートに今度のプロジェクトのことを語っていますので、それを見ていただきましょう。千葉プロジェクトをご覧になっていても川村プロジェクトはご覧になっていないという方もいらっしゃると思いますし。

*チャック・スミス編「Tadaaki Kuwamura Jact 96」
千葉市美術館刊(上映)九分

今のビデオは非常にわかりやすく桑山さんの今度のプロジェクトを紹介していて、かつ桑山さんの言葉

で色々なことが語られているので、我々が今一度それを繰り返すのも変な感じがするんですが、もうちょっと先に進む、あるいはもう少しもにかえって考える、ということをやってみたいと考えています。この千葉プロジェクトも、川村プロジェクトも、今までの芸術作品とずいぶん違う。そこで、どのようにしてここに辿り着いたのかということを考えてみたいと思います。とりあえずは桑山さんに話を伺い、そこからまた細かく話を進めていきましょう。桑山さん、何をやりたかったのかということをお話しして下さいませんか。

桑山 僕がしたかったことは、色々ありますが、今までのペインティングとか彫刻、そういうものと違うイメージションのアーートを与えられた空間の中に存在させたというのが、僕の今回のアーートなんです。それと、僕は芸術というのは人間がつくりだすものだと思います。そういう意味でも、人工的で自然と関係ないものでひとつの空間をつくり、その中に見る人が入る。そのように僕が違うイメージションのアーートを存在させることによって何かのリアク

*一九九六年六月十六日(日) 於千葉市美術館講堂

「桑山忠明プロジェクト96」はその活動自体が空間としての芸術の成立の模索である桑山忠明氏による、誰も何処でも見たことのない「この世のものでない」空間を現実にも成立させようとして試みられた企画であった。プロジェクトは川村記念美術館(佐倉市)を会場とする「川村プロジェクト」(一九九六年六月一日〜七月二十一日)と千葉市美術館での「千葉プロジェクト」(同年六月十五日〜八月十八日)からなり、この対話は「千葉プロジェクト」の開催に伴い二〇〇〇名近い聴衆を前にして作家桑山氏とその良き理解者である多木浩二氏(哲学者)の間で交されたもの。
本誌掲載にあたり極力会話体のままとしたが、適宜主語を補い、主客、語尾、用語法等の整合をとった。また同義語の極端な反復は編集させて頂いた。編集の責は千葉市美術館にある。

ションが起こる。もしもそこで、今までそういうものを見たことがないというリアクションがあったなら、そこで僕と見る人の間の芸術が成り立つ。だいたいそんな

多木 今すでにかなり重要なことをおっしゃったんですけど、その中で後に議論したいことのひとつが、芸術は人間がつくりだすということです。言い換えると現代芸術っていうのは、人類が人類であることの証みなどところがあるわけですね。それが究極の目的としてあるんですけど、そこまで議論をいきなり進めないで、その次におっしゃったもうひとつ重要なことから始めましょう。それは何かというと、芸術というのは作家がつくって、置いておいて誰も見ないというものではないんだと。つまり作家が何かをつくと、それを観客が見る。その観客が見るということの中に観客の経験の変容というのが起こりますね。観客といいますが現代社会に生きている限り色々な芸術を経験していて、それも大抵の場合、ある意味で既に制度になってしまったような範囲の芸術を経験している。そういう経験を持った人間の芸術経験を、いわばバラバラに解体して、そして別の経験をさせたい、ということが二番目におっしゃったことだと思います。それもまた大変難しいことなので、後でもう少し砕いて話したいと思いますが。今のチャックさんのビデオの中に、素

ニュートラルな色。こういう仕事をするに際して、色から受ける感情を避けたかったんです。

多木 確かにおっしゃることは分かるんです。でも例えば川村プロジェクトの場合ですと二色が反復されているわけですね(図1)。そしてあれだけの数があつて、あの全体の反復によって、やはり人はある種の感情を抱くと思うんです。その色彩をできるだけ等価にしたいとおっしゃったことは分かるんですけど、川村の場合、二色で繰り返されるといふことに、やはり人はかなり感情的に反応するという感じがするんですね。そういう意味で言いますと、この千葉のRoom1(カラー絵参照)のメタリックシルバーっていうのは、結局色が無いというのに等しいわけですね。それから川村の場合は反復が、ほとんど同じパネルの反復になりますね。その細長いパネルの反復と、ここでおこなわれている、長方形のパネルにラインが縦に入るか横に入るか、という反復の間にはちょっと違うものがある。これはまあ私の感じ方ですけど。今桑山さんのおっしゃった、色彩がない、それから色彩に価値を与えない、経験を変えてしまうというのが一番よく分かるのが、この千葉プロジェクトのRoom1ではなからうかと感じるんですけどね。

桑山 色を繰り返すことはインフィニティ、無限に続くってことなんです。ですから人間が見てる物そのものは無限の一部なんです。無限でひと

材をつくる場面が出てきますね。その辺の非常に具体的なことから始めたいと思うんです。というのは、この会場でも川村でも、皆さんがお感じになったと思うことのひとつは、今までの芸術だと芸術家が何かそこに塗ったとか、あるいは彫ったとか、という芸術家の手、人間の手を感じさせる。ところが桑山さんはそれを一切ぬぐい去るようなことをなさっていると思います。その時の素材の選び方、どういう素材をどのようにしてそこまで持っていたか、色のことも含めてちょっと具体的などころからお話いただければと思うんですが。

桑山 色っていうのは世の中に何百万とある筈です。数え切れない程の色がある。そしてどの色も、これはいい色でこれは悪い色だということはない。みんな同価値なものだと思うんです。僕が六〇年代に実験的にした仕事で、ただ色の違うものを何点も並べて、そのことによって色と色との価値に差がないっていう実験をしたことがありました。メタリックの色ってのは実際にはすごく人工的な色です。アルミの粉を混ぜて、光によって反射させるっていうことは、今までの赤や青っていう色の概念じゃない色、アーティファクトがチューブから出してその色でものをつくるということの否定なんです。そういう感情のない色という意味で、僕はメタリックの色を選んでいるわけです。性格がない色。最も人工的であつて

つのスペースをつくり、その中に人間が入る。川村の場合、ただ色の反復ですよ。色の繰り返しによってそれを出そうとしたんです。それと入った時に、あの壁、この壁って個々の壁を意識せずに、完全にそこに入りきるためのインスタレーションなんです。千葉のRoom1は、同じ反復なんですけど、今度はラインの反復です。上下に二つパネルをジョイントしたものと、左右の二つです。それと面積が違います。Room1は人間の視覚にとって見慣れた面積かもしれない。面積があるってことは、逆に引っかけが多いんじゃないんですか。

多木 そのところはちょっと微妙なところだと思っただけですけども、その問題を考える前にですね、今ビデオでも見ましたように、これ工業製品ですよ。ね。

桑山 そうです。多木 もちろんクオリティはチェックしてる。だけれども工業製品である。そのときに、それぞれのものってのは、かなり完璧に等質にならないと困る訳ですね。かなり完璧に等質になることによって、桑山さんのおっしゃっているようなことが成り立つわけですよ。例えば川村の縦のパネルの一つを眺めてそれがいいの悪いのという問題では全くない、とビデオの中で話をなさっている。そのことだと思っ



図1

からないものになりきってしまったなきやいけない。
桑山 そうなんです。そうしないと成り立たない
んです。

多木 だから今回の芸術では、そのエレメントで
あるパネルが桑山さんの手から、また人間の手から
ほとんど離れている状態の時に、コンセプトを実現
させる条件が出来る。そういうことですよ。

桑山 そうですね。私のコンセプトというのが、
ひとつひとつのものがニュートラルになるけど、そ
の一点一点じゃなくて全体に入ることによって
コンセプトだけが残り、はつきり見る側に伝わるん
じゃないかと思えます。

多木 今、意見がちよつと違ったところは、川村
プロジェクトを見ていて、やはりひとつの感情を抱
きますが、私はそれは芸術の本性だと思っています。

桑山さんはさっき「無限」とおっしゃいましたが、そ
の無限を直観するというのは概念的である以上に感
情的なものです。

桑山 それと色っていうのは人間が見た場合に、や
はりある種のデコラティブな要素を持てますよね。
色があるということだけで。その辺が違うんじゃない
んですか。

多木 そうだと思います。ですから、例えば千葉
のRoom3の場合に、コーナーをおさえている(図2)。
これが空間を作ることにおいては、非常に面

うな話をしましたけれどもね、あれはまだ物質感が
あるんですよ。物質としてそこに存在している。と
ころがRoom2のマイラーをガラスの間に挟んでしま
ったものは、ほとんど無化されてるんですね。何も
ない。そこに一本の線がある。私にとつては、多分
今度のコンセプト全体の中の一番エッセンシャルな
部分をあの小さな作品が表しているんじゃないか。そ
う思っています。

桑山 一番ストレートですよ。

多木 ということは、ああやってあのチップから
合板を作り、ペークライトを貼り、それにメタリッ
クなペインティングを吹き付けるといような作業
によって、完全に人間から離れるような仕方で作ら
れている作品と、片やそんな大変なことはいんで
すが、あのマイラーの上にグラフィートの線が一本
入っている。それで一番本質的な部分が現れてる。

桑山 それと材料として今ベニヤを使っていますね。
それが重要なんじゃないかと、あれもひとつの実験な
んです。例えば、いろんな条件がありますよね。ミ
ュージアムのサイズ、それから形。それに対して、僕
は材料も違つていいと思うんです。たまたま今回は、
今の僕のニュートラルにしたいとか、メタリックな
色にしたいという考えがあったのでああいいう形にな
つたんですけど、この次にどつかでするときにはも
うあれは使わないかも知れない。今使っているメタ

白い試みですが、最も危険な感じがしています。
イトリンゲン(註、図3)では一本のラインが走るとい
うだけですが、見事な静寂を生み出します。Room3
は、コーナー毎に色が違いますね。ある意味でぎり
ぎりの際どいことになっているかもしれない。

桑山 色を使うことはすごい冒険なんです。ま
かり間違つてデコラティブになる。

多木 そうです。桑山さんの今の芸術の考え方か
らすると、デコラティブになる。今でも色を使つて
何か実現できるかもしれない。だけどそれは、今の
桑山さんの芸術についての考え方のなかでは危険き
まりないということですよ。

桑山 そういう点で、自分でいうのもおかしいん
ですけど、サクセスフルにいったのは千葉のRoom2
(図4)です。材料も感じさせない。

多木 今おっしゃつたRoom2は、通路みたいな感
じで通り過ぎてしまわれた方もいらつしやるかもし
れないんですが、最初のRoom1とコーナーの作品の
部屋(Room3)の間に、ガラスで挟んだマイラーの作
品が六つ並んでいたのを記憶になつてらつしやる
と思います。その部屋です。私自身も、あのマイラ
ーの作品にほとんど物質的なものを感じないですね。
「無」なんです。さっきRoom1について、そこで感じ
られることは、我々が常々芸術作品に感じているよ
うなものを無理矢理にはぎ取られる……、というふ

リックが大切だというわけじゃないんです。ひとつ
の僕の実験なんです。この実験を繰り返すことによ
つて、次のステップ、というより次のデイメンショ
ンに入らなきゃいけないし、もつともつと分かりや
すいものにしなきゃいけない。ですから本当に材料
つていうのは、それこそ何百万とあるんです。世の
中に。だから次の材料としてどれをピックアップす
るかというだけのことであつて、別に色に対しても
形に対しても材料に対しても、すごくフレキシブル
なんです。これこそ僕のものだという気持ちはない
んです。あれはひとつの実験の段階であつて、次の
実験ももちろん繰り返しなくちゃいけないし、どん
どん変わつていくと思うんです。変わりたいんです。
いろいろな実験をしたいんです。

多木 材料とか形とかの前に、ある種のコンセプ
トがあるんですね。このコンセプトっていうものを
我々が理解する仕方が実は問題で、そのところに
桑山さんの今の芸術に対する考え方が一番端的に表
れていると思うんです。ただその問題を、いきなり
答えて頂くのは非常に難しいので、桑山さんの六〇
年代から七〇年代までの作品を年代順に見ながら、ど
ういうかたちで何を変えて、そしてここまで辿り着
いたかということ、を、ちよつとご説明いただきたい
と思います。

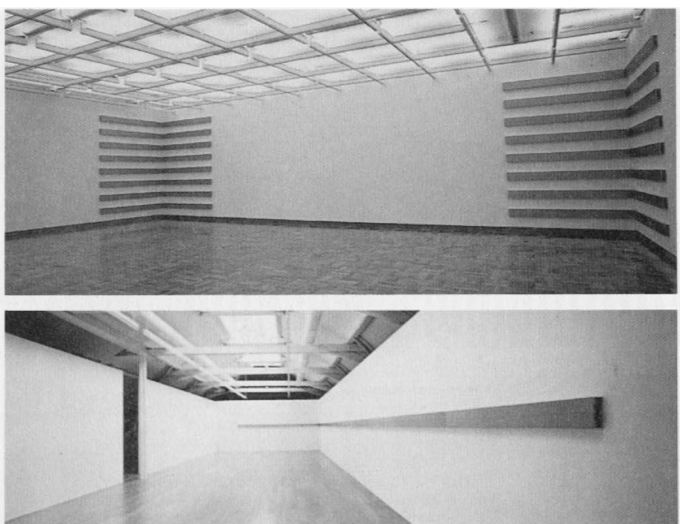


図2

図3

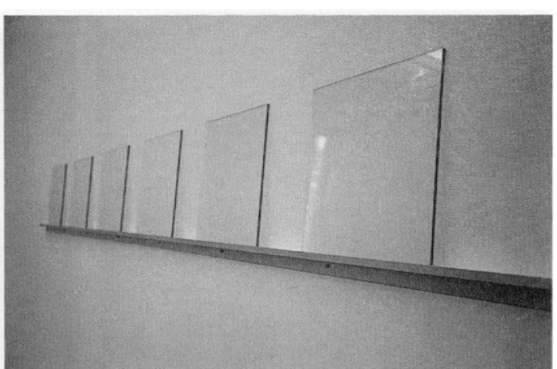


図4

《Red, Blue》(1962) (図9)

桑山 これは僕の最初期の作品です。この場合はまだ粉絵の具なんです。粉絵の具をカンヴァスの上に用いた、まあふつうの絵なんですけど。僕がアメリカに行った頃ってのは、丁度アメリカの抽象表現主義全盛の時代で、そういうものに対する反発を感じて、そういうものじゃない世界に行きたい、今まではあるものじゃない、何か違う世界があるんじゃないかと思っていて時代の作品なんです。今から見れば最もペインティングらしくて、タッチもあるし、中途半端だと思うんですよ。でも、その時代に僕なりにやった作品なんです。そういうことを意識して。

《Yellow, Red》(1962) (図6)

桑山 これも同じ時代のものです。上と下を塗り分けたわけじゃなくて、二つのパネルをジョイント

してあります。この時代、パネルをくつつけるっていうのはそんなになかったことです。

《Pink & Orange》(1966) (図7)

桑山 これはもう表面のテクスチャーは全然ありません。金属という異質なものを画面の中に入れ、四つのもをジョイントしてひとつの作品とした。コンポジションを否定して対角線でものを切るといって、僕のアートに対する実験です。もうこの時代、同じサイズの色の違うものを横に並べている。一点だけでものになるという意識じゃなくて、複数でものを成り立たせるといって考えの始まりです。

多木 そうですね。絵画っていうのは要するに外側に枠があり、内側の面はある種の連続性を持っているわけですね。その連続性を維持しながら、抽象表現主義以来色々な絵画上の実験がおこなわれました。画面という連続性をまず壊す。そのためには異質なものを中に入れていく。これは丁度斜めになってますけど、縦長の画面を金属のフレームで包んでそれをジョイントするという作品もあります。その中でこの斜めに区切る作品は、ある意味で今までの絵画らしい絵画に対して非常に異質な要素を投げ込

み始めた時代の、私はとても好きな作品です。そういう実験ですよ。

桑山 金属の枠はフレームっていうものじゃないんです。もしも周りだけにあつたなら、人はフレームとして感じると思いますが、それを感じさせないためにも中に同じものが入っていく。この時代の僕の実験的な作品なんです。それから、これはたまたま二色なんですけれど、今まで使われなかった色、たとえば黄土とか、茶色とか、何点もある作品の一部なんです。

《Beige》(1966) (図8)

多木 この頃ずいぶんいろいろな色を試しましたね。

桑山 そうなんです。いろんな色がありますけど、ふつうプライマリーなきれいな色は赤青黄という三原色ですね。でもこれはブラウンペーパーの色です。おかしい言い方ですが、いわゆるアートっていうものが、きれいかさういいうものじゃないと言いたくて、ブラウンペーパーを意識しました。色っていうのはそこまであるんだ。何百万っていう色がある中のひとつだ、って。ですからこの時のシリーズは、今、東京都現代美術館にもありますが、秩序がないんですよ。色に。移り変わりでもないし、レ

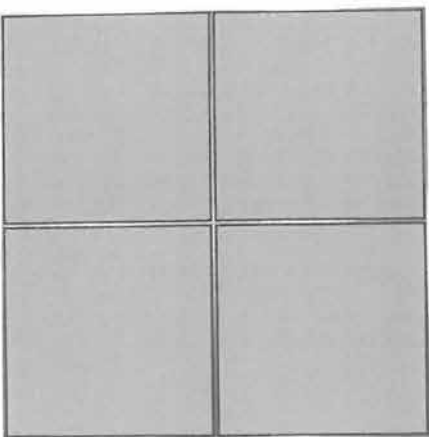


図8

インボーカラーでもないしめっちゃくちゃ。どの色も同じ価値だっていう意味で色の秩序がない。

多木 同じ価値だとおっしゃいますが、差異があります。今まで結合されていないものを結合することによって、むしろ色の意味を無意味化するということをおっしゃっているんですよ。

桑山 たまたま現代美術館の作品の場合は五点なんですけど、もし一〇点全然違う色で作ったら、もつとクリアーに分かると思うんです。色なんて大したことない、色と形だけがアートじゃないって。これは実験なんです。アートっていうのは、作家のコンセプトっていうんですか、アートに対する思いっていうんですか、僕はそれがアートだと思うんです。

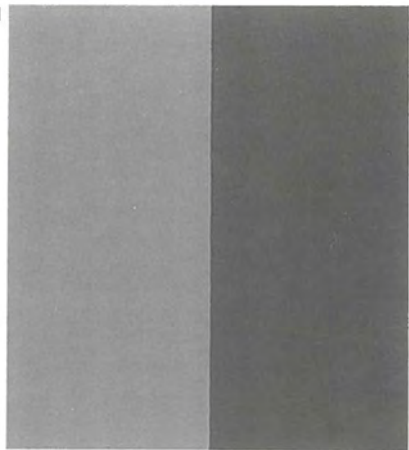


図5

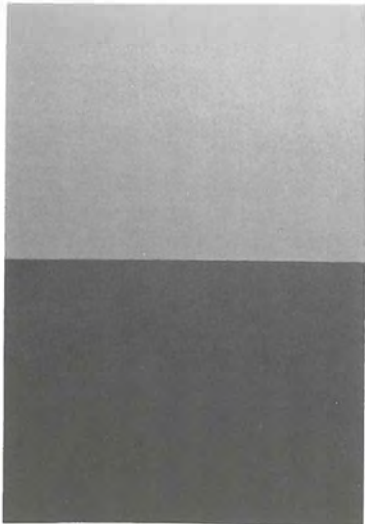
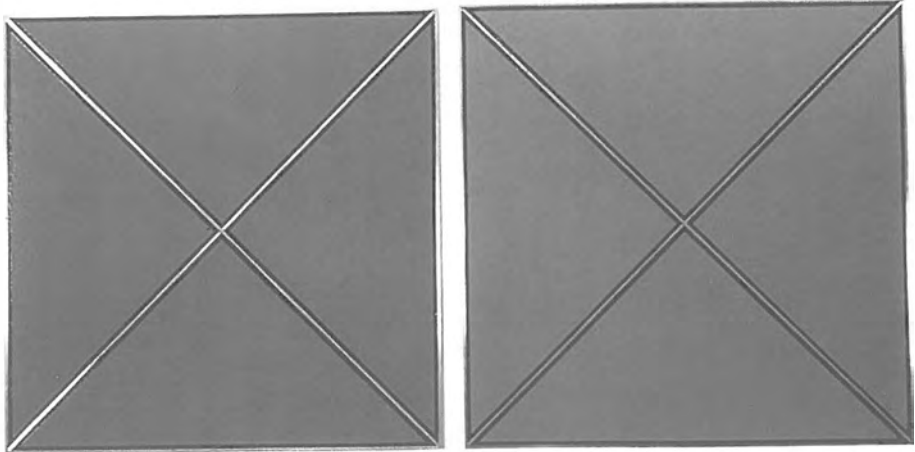


図6



《Metallic brown and gray》(1973) (図10)

これはメタリックの作品。メタリックっていうのはアルミの粉をアクリルの絵の具の中に入れてスプレーで吹き付けなんです。コンベンショナルな形も、色もないわけです。材料はカンヴァスですけど、僕がしたかったのは、スプレーペイントをしてその上からアクリルのクロスなメディウムを塗ることによって手の跡のようなコンベンショナルなアートを完全に否定する実験的なんです。

《Metallic brown gray silver brown gray silver》(1972) (図11)

多木 桑山さんの今の考え方っていうのは、もともと七〇年代の仕事の中に全部その萌芽がある。その延長で飛躍して現在の作品のコンセプトにつながっていくということを示すために、今過去の作品をお見せしているわけです。

桑山 まだこの場合は、一点の絵というか作品っていう気持ちを感じますよね。その中の実験なんです。今やっているのは、もう作品じゃないんです。ペインティングでもないし、彫刻でもないし、あれはもう独立した違う次元のものなんです。

の終わりくらいに位置する作品ですよ。この後で色々な試行錯誤があって、九一年にギャラリーヤマグチ(大阪)でやったコーナーを使った黒い作品に至る。あの作品は作られたのもその頃ですか。

桑山 ちょっと前かもしれないですね。それが八〇年代の締めくりみたいなもんです。

多木 そうですね。八一年に、僕が多分一番初めに桑山さんの作品について書いた文章で、桑山さんはもうひとつひとつの作品ではなくて、作品を存在させる空間が問題だということが分かる、というようなことを書いています。それが八〇年代の初めで、それからずつといろいろな実験があって、ひとつひとつのものは形を色々変化しましたけど、それが大体最後の段階に到達したのが……。

《Metallic dark blue in 3 sections》(1991発表) (図12)

多木 これは大きなスペースで、コーナーが使っていて、ものすごい迫力で空間が発生してくるわけです。これは、材料は……

桑山 ベニヤの上に、紙を切って無秩序に貼った作品です。例えば、絵の具なんかでテクスチャーをつけた場合、やはりそういうものにはコンベンショナルなアートを感じますよね。テクスチャーから

《Metallic brown and beige》(1976) (図11)

多木 まあこれになると、まだ確かにひとつの作品っていう要素は残っているんですけど、色彩に対する考え方も、絶対にこれでなきゃいけないという色彩ではなくなってる。それから人間の感情を通り越してしまう色彩というものもあらわれてきている。これは一〇フィートくらいの非常に大きな作品なんですよね。まだカンヴァスではあるんですけど、こういうシリーズで、色彩と、それから芸術というものの存在の意識に対しての探求がここまで進んできたという感じの作品だった。

桑山 それとカンヴァスとかそういうものは、この作品からは感じられない。完全に、ひとつのものになってる。その例です。これは七六年の作品です。天地が三〇三・五センチで横が一八一・六センチです。多木 とにかくすごく大きな作品なんです。大きさの問題はその当時の議論になると思います。「ビッグ」というのがアメリカの絵画のひとつの特徴で、非常に大きな絵が出てくるんですが、でも大きさの問題よりも、何が試みられ、大体何が終わりに近づいたかを考えたい。やはり色彩に対する作品の存在、桑山さんの言い方ではデイメンション、作品というか芸術のデイメンションの違いを探求する最初の過程

そういうことがないように、そのくせポリウムを付けたかった。この時代、僕はポリウムという力が欲しかったんです。八〇年代っていうのは力っていう時代なんです。そういう時代にきてるってことは感じますよね。その端的な作品で、かなりの厚みもあるんです。それでこれ全部でひとつの空間をつくる作品なんです。これも一点一点が作品ということはどう考えてないんです

多木 今、力とおっしゃったけど、要するに、作品自体にコンセフチュアルな面ではなくて、物的な厚みを持たせていらしたんですね。これが、その、ほとんど終わりですね。

桑山 終わりです。多木 それが終わると同時に、その終わりのところで、空間を喚起するという作品のあり方が生まれきたのがこの作品だった。これは僕にとっては、あの種の記念すべき作品のひとつだった。

《Metallic gray metallic green metallic pink metallic yellow metallic blue metallic silver》(1993) (図13)

これが現在のお仕事につながる一番最初のトライですね。このトライアルがギャラリーヤマグチ(大阪)で開かれたんですが、これは三つジョイントしてあるんです。

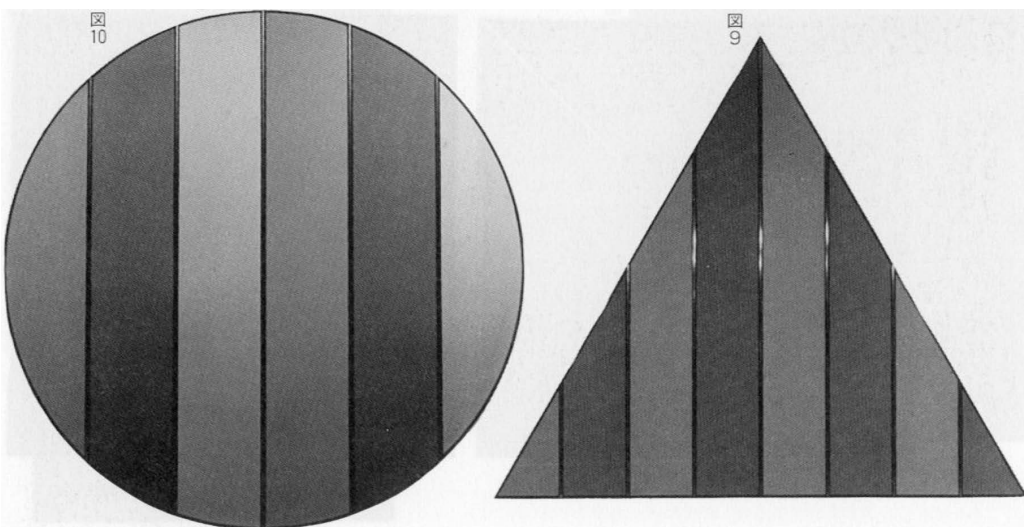


図9

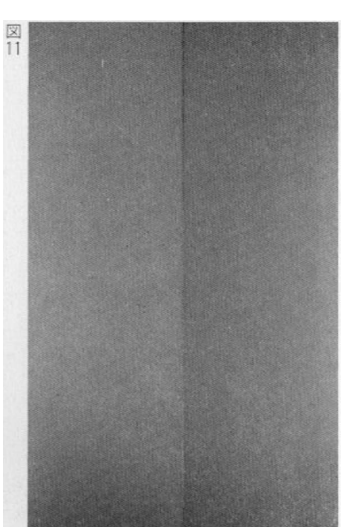


図11

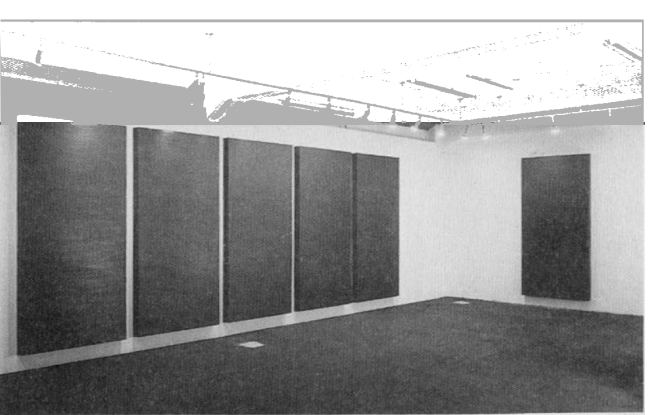


図12

桑山 このとき僕がしたかったのは、六色で三つのパネルを組み合わせた場合、組み合わせ方は本質は無限じゃないけど、あるスペースを考えた場合無限に近い組み合わせがあるということです。同じサイズと同じもので、ただそれぞれ色が全部違う。だけれど基本的な色は六つで、このスペースの中ではインフィニティに近い実験です。この時から今の材料、一二ミリ厚の合板を使っています。

多木 そうですね。要するに桑山さんの考えの中にあつた芸術は、最早今までの限定されたひとつの個体としての作品ではない。だからその中に、どのようにでもなりうる無限に広がっていくような可能性、色彩の組み合わせを考えていくというのがギャラリーやマグチでの個展だったわけですね。そこで無限ということばをお使いになつていたわけですが、それがある意味でもっと純粹な形で現実化したのが川村プロジェクトなわけですね。

《Project 96 川村プロジェクト》(1996) (図1)

桑山 この場合は完全に二色の繰り返しであつてマトリックですから見るときに光を反射するんです。ですから、画面ひとつのペインティングから受ける感じと違って、光もインヴォルヴしている。その実験的な作品です。

のひとつだったんです。

多木 今までのお話の中で桑山さんのコンセプトのひとつに、無限に反復されてゆくことがある。例えば川村はたまたまこの大きさのスペースだけれど、これがもっと大きくてもあるいはもっと小さくても、それはそれで成り立ちうるというような、無限という考え方があつたと思うんです。それはさっきのギヤラリーやマグチでの六色の組み合わせということを考えてみると、これは組み合わせですから、かなりの数まで出来る。そういう非常に概念的な考え方がずっとひとつ流れている。その概念的な考え方を進めていけば、必然的にこういう無限に続くようなものが出て来る。

桑山 それとやっぱり部屋の大きさ。それに対するものあり方には、僕はものすごくフレキシブルなんです。というのは、絶対に同じルームがあるわけじゃないし、条件が違うわけですから。これできゃいけなものっていうものはないんです。

多木 今作品をレトロスペクティブに見たのは、このプロジェクトでしていることは突然発生したのではなく、非常に早い時期、六〇年代の仕事の中から既に徐々に姿を現わし、そして八〇年代から九〇年代に入る頃にはもうコンセプトが出来上がつていたということを理解していただくためです。それで、いよいよ芸術という問題に入っていかなければならな

多木 そうですね。

桑山 それとマトリックな画面が光るっていうとは、画面の位置によって光り方が違うはずなんです。その前を人間が歩くと、箇所によって違う色に見える筈です。だけど人間はこれが二種類の繰り返しだということを知ってますから、そういうコンセプトの中において違うディメンションのものをもうひとつ持っているわけなんです。光によって。そのためのマトリックであるということも事実です。

多木 そういう風にマトリックのご説明を聞いたのは初めてです。川村のインスタレーションの時に立ち会っていました。僕は3Dのコンピューターグラフィックを見ていて、これはとにかくひとつの空間だと思つた。無限とおっしゃっていることは非常によく分かるけど、この美術館のあるスペースに對して、スペースを空間として自立させるものなんだ、というふうにご考えていたわけですね。それで、実際こうやって行ってみますと、ただ空間として一瞬間のうちに分かるというだけではなくて、近づいていくとやはり全部光によって違うわけです。だから必ずしも、一瞬にして直感的に把握できる空間だけが目的だったんじゃないっていうことが分かつた次第なんです。

桑山 僕は七〇年代の最初のマトリックの作品の時から、メタルがリフレクトするということは条件

い。先刻桑山さんから、自分が渡米して出発したときは、抽象表現主義全盛の時代だつたというお話がありました。その抽象表現主義が全盛期を迎えていた六〇年代に、年齢からいうと次の次の世代に当たる、桑山さんたちアメリカの芸術家——我々から見れば桑山さんはもうアメリカの芸術家というふうに見えるんですが——がそれに対してどういう戦いを挑んできたか、ということが僕にとつては非常に興味のあるところなんです。というのはやはり、第二次大戦以後の美術の中心つてのはアメリカに完全に移つてしまつた。そして中でも抽象表現主義と一括されて呼ばれているもの——実は人によって随分違つているから、一括すること自体が問題だという気もするんですが——と、どういうところで対立し、自分がしたいことはこれではないというように思われたか、というようなところから少し考えてみたいと思つています。それは現代芸術というものを考えるときの、ひとつの考え方なんです。

桑山 僕が思うに抽象表現主義は、アメリカン・アートにエスタブリッシュするに際してのヨーロッパ・アートに対する反抗なんです。いわゆる抽象表現主義者たちはほとんどヨーロッパ・アートを否定することによって生まれたんです。でもその連中も、始めたときはヨーロッパの影響です。ゴーキーにしろロスコにしろ、初期の作品はみんなヨーロッパ・ア

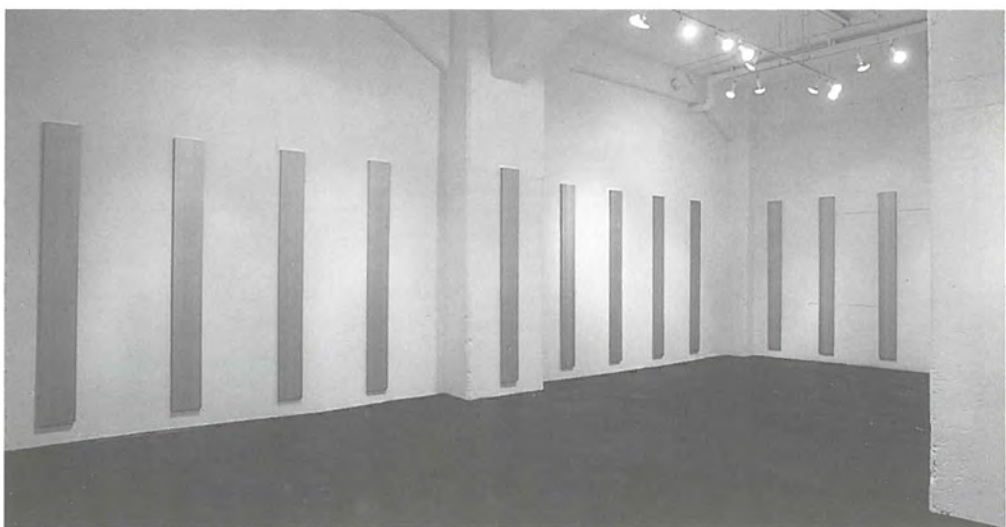


図13

ートを受け継いでますよね。しかしやはり自分たちの国のものをつくりたい、それでヨーロッパに対して強引に反発するわけなんです。それがアメリカン・アートのエスタブリッシュなんですよね。六〇年代のはじめ頃、抽象表現主義の時代になった時でもまだヨーロッパ・アートを引きずってますよね。だけどそれ以後になるとポップ・アートのしろミニマル・アートにしろ、全然そういうものと関係ないんです。いわゆるアメリカン・アートをそこでつくるわけなんです。その前の時代を否定することによって次の何かをつくるエネルギー、それが爆発したのが六〇年代だと思えます。考えてみれば六〇年代ってのはいい作家を生んできますよね、アメリカは。

多木 例えはどういう……。

桑山 僕が一番最初にアメリカに行つて、あつと驚くようなものを見たつてのは、やっぱりロスコとかニューマン、ポロックです。ポロックはもう死んでたんですけど。サム・フランシスの初期の作品、ニューヨーク近代美術館で大きなショウがあつたんです。僕は行つてすぐだったんですけど、びっくりしました。日本には全然なかつたものですし。大ききとか 一面に一つの色で塗っちゃうとか。もちろん多少荒っぽいところはあるんですけども。これはアメリカだと思つたんです。だけど、そのうちにやはりあれじゃあ、つて気になるんですよ。全盛つて

いうことにはそれに対する反発が必ずある筈です。それを乗り越え、それをもとにしてむしろ何か全く違うものを作りたい。それで六〇年代はいろんなアメリカの作家が出てきたんじゃないんですか。特に、ポップアートはまだ出てきたといってもアンディ・ウォーホルなどほんの一、三人。ジャスパー・ジョーンズ

やラウシェンバーグつていうのは、むしろポップ・アート以前の問題ですよ。多少アーティスティックなところを引きずつてる。それで、過去のものをデストロイして自分たちのアートをエスタブリッシュする、それは彼らがもと言えるかもしれないですよ。それともうひとつデストロイじゃなくて純粋にアートを残そうという意味で出てきた連中がミニマル・アートの人たちがじゃないですか。いわゆる芸術つていうのは純粋に成り立つんじゃないか、純粋にすることつていうのはいろんなものを省いて、最終的に芸術としてどこまで存在できるかということ。それともうひとつ、日本とかオリエントの影響つてあるんですよ。第二次世界大戦の後日本に來てるアメリカ人が多いいんですよ。G.I.ビルつてのがあつて若い連中が兵隊として來てる。朝鮮戦争もそうですよね。兵役することによって、大学にスカラシップで行ける。ほとんどの連中がそうなんです。それで日本やオリエントの自分たちと違う哲学や形式を知つた作家が多いんですよ。アクションじゃない、

なにもないところにも芸術が存在すると。そういうことも若干影響があるんじゃないかな。

多木 それはむしろコンセプチュアル・アートの場合でしょうか。

桑山 それが六〇年代の初期に多いんですよ。例えばジャッド、フレイヴィンもそうなんですよ。あの連中はみんなオリエントを知ってますよね。

多木 今名前が出たジャッド、フレイヴィンの作品を見てみましょう。

ダン・フレイヴィン《Untitled - For Tracy Harris》
1992(図14)

ダン・フレイヴィンというのは、蛍光灯を使って非常にビュアな芸術をつくっている人です。その作品というのは、蛍光灯という工業製品を使っているながらもすごく概念的で、かつ抽象的な仕事と想うんです。

桑山 それとフレイヴィンは光を置いて空間を意識させた最初の作家です。

多木 この頃フレイヴィンだけでなく、色々な作家が作品というものでなく空間を問題にし始めていますね。例えば、それほど偉大な作家だとは思われないけどカール・アンドレとか、みんなそういうことを始めました。

桑山 フレイヴィンの作品にはもう完全に空間だけのもありますよね。フレイヴィンは蛍光灯の作品

の初期にそれを盛んに強調しています。光つてのは空間をいやおうなく引きずり込む、そのために光を用いるつて。だから彼の作品つていうのはすごく僕にはクリアーです。今のアメリカを代表するいい作家じゃないでしょうか。

多木 まったく同感です。フレイヴィンは最も現代的なことを一番最初にやつてのけた人だと思ふんです。ところがそのところで問題になることがひとつあります。今、抽象表現主義者たちと、桑山さんやフレイヴィンの世代との間に戦いがあつたということ的前提にして話を進めています。実は例えばバーネット・ニューマンも何とか空間をつくりたいと思つていたんですよ。そして同時に「ニューマンはジップと呼んでいるからみんな隙間だと思ひますけど、あのジップはニューマン自身がストライプじゃない。光なんだとはつきり言つてるんです。だから桑山さんがおっしゃつたように、実はヨーロッパ・アートの影響を受けていたことからいうと、ニューマンなんかは猛烈な否定をしたけれども、やはりヨーロッパ・アートの伝統の中からは出られなかつた。それで光といっても工業製品、蛍光灯も使えなかつた。そこで光を描くわけですね。それから、川村にある《アンナの光》(図15)もそうですけど、彼は猛

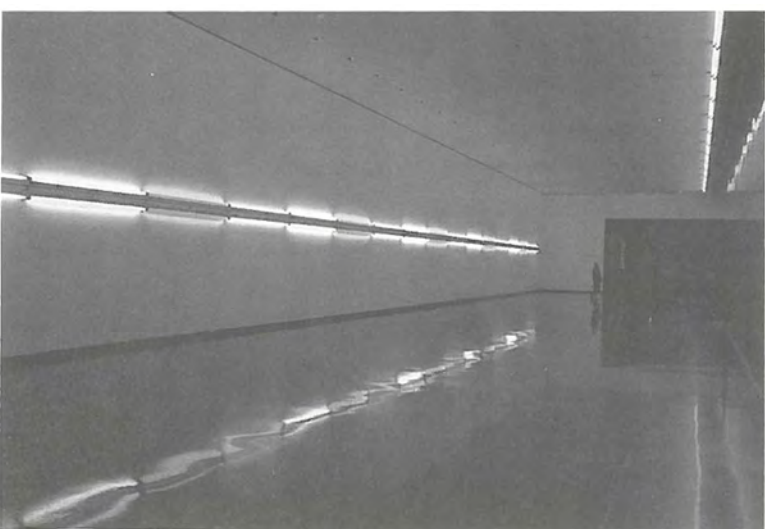


図14

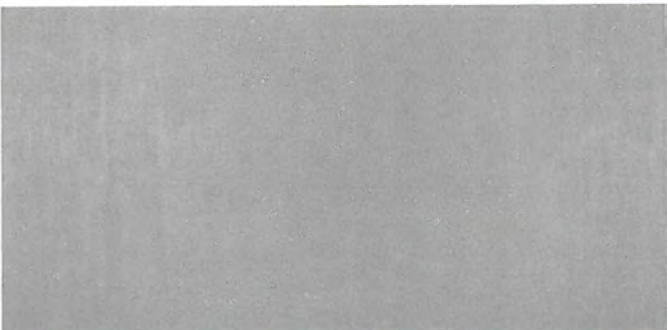


図15

烈に大きな絵を描くわけです。展覧会を五〇年代の初めにやったときにむちゃくちゃに大きな絵を描いておいて「この大きな絵は遠くから見ないでくれ、近寄って見てくれ」って小さな貼紙をするんですよ。そんな言葉や、後でいろんな言い方をしていることから考えると、彼も実は空間が欲しかったんです。そこから発生する空間が。だけどそこまでまだ芸術が成熟していなかった。でその成熟していない部分を次の世代が攻略し始めたわけです。それが例えばフレイヴィンであり、僕は好きではないがジャッドもそうです。そして桑山さんの仕事も。そういうようなことだったと思うんです。ただこの時代に、ちょっと上の世代のラウシェンバークがホワイト・ペインティングっていう奇妙なことをやっています。これは、一見すると抽象表現主義のように見えるんです。

ロバート・ラウシェンバーク《ホワイト・ペインティング》(1951)(図9)

これは五一年の作品です。五一年というとバーネツト・ニューマンの二回目の展覧会が五一年ですからものすごく早い時期なんです。当時のラウシェンバークは反芸術的で、要するにこれはアイロニーなんです。

桑山 この場合はコンセプトが違うと思うんです。

これはいわゆるアートの否定のためのデモンストレーションです。純粹にアートを作るんじゃないんですよ。それで、この時代にこれを発表してないんです。後になって、自分だって昔こういうのをやったんだと言って出した作品なんですよ。

多木 そうですね。ですから一見するとこれは抽象表現主義と間違いかねないわけです。実はそれは若いラウシェンバーク独特の生意気なんですね。いわば先輩たちに対する否定の行為の表れだった。

桑山 消されたデ・クーニングのドロイニングってありますよね。このコンセプトはあれと同じです。

多木 今桑山さんがおっしゃった消されたドロイニングというのは、デ・クーニングからデッサンをもらってきまして、それを消しゴムで消すわけです。それでその消したやつを作品だと言います。一種の反芸術的立場なんです。これと、抽象表現主義からフレイヴィン、桑山さんの世代へといく流れからは微妙に違うところがあるんです。その違いを見ておかないと。

桑山 批評家たちってのは形からものを見ますよね。でも、知らないでものを見ているんじゃないんですか。これはミニマル・アートとか。僕はそういうもんじゃないと思うんです。

多木 おっしゃるとおりです。

桑山 もしその時にこれがアートだというので発

表するならば、僕は分かるんですけど、全然発表してないんです。見せたのはだいぶ後なんです。それも完全にミニマル・アーティストたちが出てきた後なんですよね。

多木 自分だってこういうことをしたことがあるんだってことで見せたんですね。

桑山 その時に見せるだけの自信がなかったんじゃない。

多木 消されたドロイニングはいいと思ってます。

桑山 デ・クーニングの消したっていうのは分かりません。いわゆる大家たち、アンチ・デ・クーニング、アンチ・アートですよ。アメリカの表現主義者たちに対するデモンストレーションです。それはそれで、僕もいいと思うんです。

多木 ラウシェンバークっていうのは、その時代で一番格好のいい芸術家なんですよ。

桑山 そうですね。
多木 やりたい放題やってただけけれども、実際、こういうのはその当時は発表してない。今から見るとミニマル・アートに見えるけど実はミニマル・アートじゃなかった、ということはやっぱりはっきり認識しておかなきゃいけない。今度は、桑山さんたちの世代がそういうふうにして戦っていかれる過程です。さっきマイラーの作品のことに触れました

が、例えばロバート・ライマンという作家がいます。彼の作品も一見するとそういうものと間違えそうなのがするんですが、その違いをはっきりさせておきたいと思うんです。

ロバート・ライマン《無題》(1965)(図17)

桑山 ライマンというのは僕はいい作家だと思っんです。もちろんいい作品もあるし、よくないものもあるんですけど。

多木 この作品はいいですね。

桑山 六〇年代の半ばの作品です。ライマンはわりと出が遅いんです。本当に作品を出したってのは七〇年代、コンセプトチュアル・アートの時代になってからです。

多木 いい作品、悪い作品という意味がここでは生きてるんですね。つまり、さっきから桑山さんの仕事の話をしているときには、ひとつのものを取り出して、いい作品とか悪い作品ということが成り立たない、という話をしてきたわけです。そして、例えば千葉の Room 2 のマイラーの作品は、完全に無化されたようなものだ。ライマンの作品はある意味でそれに非常に似ているところがあるんですよ。ところがこれ、けっこうテクスチャーがあって、四辺を地のまま残しているわけですね。そういう作品を

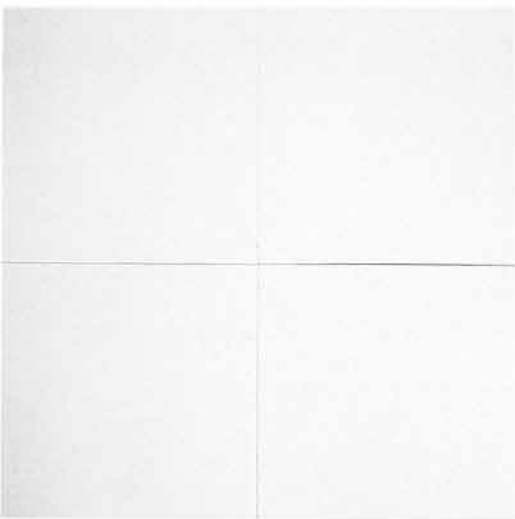


図 9

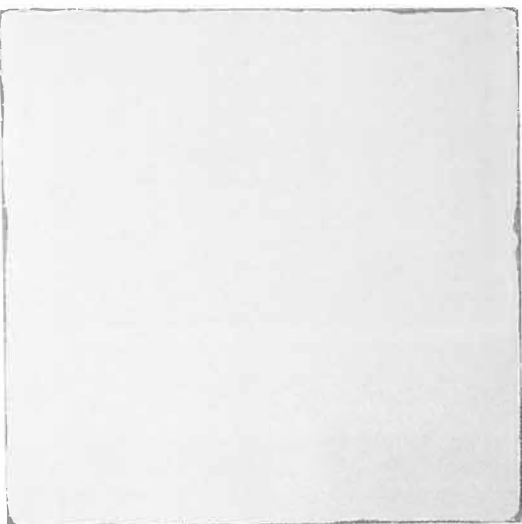


図 17

見るとやはりこの作品はいい、悪いというような反応を我々はするんですよ。

桑山 それとライマンは、本当に実験的に制作している作品も多いんです。全く何もないものとか、吊り金具をアートの一部にしようとか、自分の名前を画面の中に入れようとか。いろいろ実験的な仕事をしています。そういう意味で僕はアメリカの作家の中では、すごく評価します。

多木 でも、やっぱりこの作品は、いいと思いますよね。

桑山 ええ、(笑)そうなんです。そこなんです。

多木 そういう芸術経験をするというのがライマンという作家のひとつの限界でもあるし、また魅力でもあるんですよね。次にジャッドの作品を見ましよう。

ドナルド・ジャッド《Unitid》(1963) (図18)

ジャッドと言ったのはですね、桑山さんの作品はひとつずつのパネルをとっても、あるいはパネル全体の並べ方も、数が問題ではない。言い換えると意味を全部消し去ってしまった。要するに、芸術外の意味、外在的な意味がそこに投入されているのを全部消し去ってしまう、ということだと思います。そこでジャッドですが、僕は必ずしも好きだとは思

わないし、それほど評価していません。その中での仕事や箱の作品などは、慣習的な箱に対する意味は全部抜き去ってひとつの形をつくる、ということをしたと思うんです。その仕事と、今桑山さんの仕事について意味を消すという言い方をしたのとは若干ニュアンスが違いますけど、ジャッドの仕事もやっぱり意味を取り去るということをやっているわけです。

ドナルド・ジャッド《Unetted》(1972) (図19)

ミニマリズムとかコンセプトチュアリズムとか、いろんな芸術家に対していろんなレッテルが貼られてますけど、そういうレッテルはどうでもいいんです。あの作家が何を志したかということだけを見ていけばいいわけなんですけど、やはりジャッドにはどこか中途半端なところが残ったと思います。その中途半端というのは、意味を抜き去るといながらもやはり抜き去りきれない、というジャッドのひとつの限界としてあったような気がするんです。だから場合によっては人に全く訴え掛けないという作品もあるんです。でもやはりある種、極端なところまでやったのけた。

桑山 そうですね。僕はジャッドもいい作家だと思っんです。けども彼の作品はあくまで作品なん

ですよ。それが僕たちと違うところなんです。彼はこういうひとつのもの、それから受ける感じ、そういう作品で終わっている。

多木 今桑山さんがおっしゃった作品を感じるというようなこと。一番最初に桑山さんがおっしゃったことに戻ることにもなるんですが、芸術ってのは一体なんだということを、少しここで議論したいと思います。私は私なりに、現代芸術といっても単にヴィジュアルな芸術だけではなくて、もっと広い意味での芸術についての関心を持っておりますけど。桑山さんが一番自分のエネルギーにしてこられたことは、一体芸術とは何であるか、ということの変革だったわけですね。そのところを少し議論してみたいと思うんですけど、難しいですか。

桑山 難しいですね。芸術というのは僕が思うにやっぱり人間が作り出すものであって、人工的な美しさですよね。「美しい」という言葉がいいか悪いかわからないんですが、今までなかったものを地球上に存在させるのが芸術家です。どんな芸術でも形式も歴史がある筈なんです。その中で、今までと同じこと、歴史の中で済んだことを続けても意味がない。それよりも、本当にクリエイション、創造という言葉があるなら、この世になかったものを創造するのが芸術家の使命であるし、そうするとコンベンショナルに続いたものを否定することによって、次

の違うディメンションのアートを存在させるのは作家がみんな考えることじゃないですか。

多木 それはどんな作家でもそう考えますね。

桑山 そのための方法論でしようけどそれぞれの材料を選ぶ、それぞれの自分の発表をする。空間にしろひとつのものにしろ、チャレンジがあつて当然であるし、もしそれが純粹に出来たとしたら、作家と見る方のコミュニケーションがそこで成り立つわけでしょう。見る方だって、今までなかったものを初めて経験するということには、ショックのような感情がある筈だと思うんです。その関係が成り立つたときにだけ芸術が成立する。芸術っていうのは、今まであったものを続けることじゃなく自分がつくるものだと思うんです。例えば色々なイズム、日本には多いんですけど何のグループだ、何のグループだ、って人間がいますよね。そういうものじゃなくて、芸術ってのは個人プレーでやんなきゃいけない。自分なもの、この世になかったものをつくりだすのが芸術家だと思うんです。で、それがなんだという回答がでていたら、それはもうしなくていいことではないでしょうか。だからないんですよ、筈というのは。だから絶えず実験が繰り返される。で、少しでも高度なものにしていこう、というのが芸術家だと思っんです。それで実際に「アートは何だ」ということになると、何って言うことではないんじゃないんで

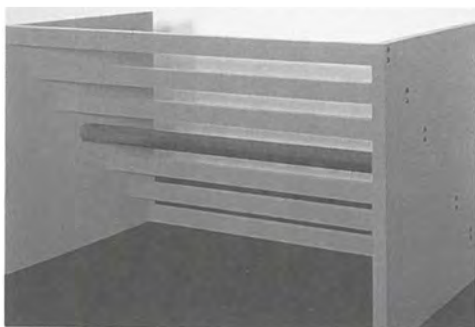


図18

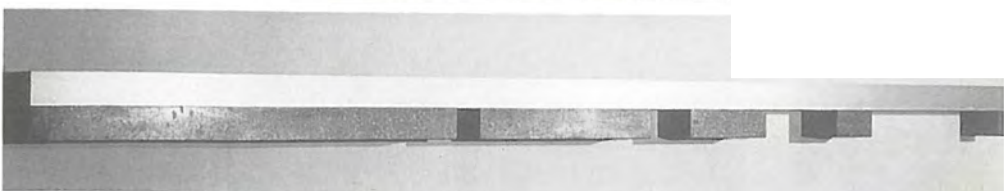


図19

すか。

多木 そうですね。今おっしゃったとおりですね。ひとつ重要なことは、歴史は変わっていくということ。そしてその変わっていく歴史につれて作家が変わるのか、その変わっていく歴史というものが実は作家が

桑山 作っていく。僕はそう思うんです。

多木 作家たちがつくっている歴史なんだ。そういう認識に立たなくてはいけないと思うんです。時代が変わった、その時代を反映して作品が変わったということではなくて。もちろん作家もある時代の中に生きてるわけですから、その時代から色々な影響は受けますよね。だけど人類の歴史には、芸術家以外にも色々な仕事をする人たちがいて、その人たちがいろんな作業をしながら歴史をつくっている。その中でもし芸術家に多少の意味があるとすれば、そういうふうに変化されていく歴史、乃至は今我々が認識したり直感したり出来る社会の中で、まだ見つかっていない部分、未知の部分への問いをもつと。それがたぶん芸術の唯一の存在理由みたいなものではないかという気がするんです。

桑山 そうですね。僕も本当にそう思います。

多木 我田引水になりますが、私はバーネット・ユーマンが好きで、一冊の本を書いています。ユーマンがワシントンのナショナル・ギャラリーの《ス

テーション・オブ・ザ・クロス》を描きましたが、結局あれは宗教画ではないわけです。キリストの最後の道行きというものを主題にしているように見えるけれども、彼がやろうとしたのは、芸術家としての答のない問いの前に立つものだ、ということだと思います。昔の人だけれども、多分そのことは、今の芸術家でも同じだと思います。

桑山 私も同じだと思いますね。

多木 そういう答のない問いの前に立って何をしたらいいかわからない、というところから芸術家は始めるわけです。例えば、先程から千葉プロジェクトのRoom2のマイラーのことが盛んに話題になりましたけど、実はこの一月にニューヨークの桑山さんのところに伺ったときにはあれがまだ存在してなかったんです。代わりに和紙を使って、その和紙の中にワックスで正方形を作ったところにグラフィイトで線を引く、というお仕事だったんです。それを沢山作られていたんですが、それは桑山さんの模索の中で出てきたんだけど、和紙っていうのは端がぎざぎざですから、どうしてもどこか工芸的な要素が残るんですね。それがどこかである瞬間にふっとマイラーに変わった。その途端に完全に無化されたような状態が生まれる。芸術家の経験ってそういうものだと思うんですよ。

桑山 そうですね。

多木 そういう芸術とはなんだろうかということには、いろんな議論の仕方ができると思うんです。けれども一番根底にあることは、今桑山さんもおっしゃったし、私も言ったことです。この歴史の中に生きていますが、歴史の中では過去に起こった出来事というのは何とでも説明がつくわけです。この説明の仕方ってのは色々変わってくるでしょう。でも、今我々が歴史の現在に生きてると、ほとんど何も分からないわけですね。その何も分からない部分と、未来というものを含んだ時間の中にいるわけですよ。その時間に対して問いを投げかけるといのが芸術家の仕事だと思えます。それを直接的に言うには言葉の方がいいかもしれない。それは言語の芸術として存在するかもしれない。でもこういう視覚的な芸術の場合にはそのことを直接的に表現はしないわけです。だけどそれが存在し、そこに芸術家のコンセプトが入り込んで提示されることによって、今人間が直面しているが見えていない世界というものを、見せる、ということが芸術家、視覚的な芸術家の仕事じゃないでしょうか。

桑山 僕たちの場合はヴィジュアル・アートですから、どうしてもヴィジュアルなものとしてそこに存在させます。それとチャレンジ、と言うより実験、実験の繰り返しです。ですから、例えばミュージアム

でのこういう展覧会、展覧会って言い方も良くな

いんですけど、これもひとつの実験です。これからも実験は続けられるでしょう。画廊などのスペースがあります。そのスペースの中にもものをつくるというよりも、そのものを持ってきてスペースをつくる、っていう方が僕たちの仕事なんです。

多木 そうですね。

桑山 そのためには、あえて壁も作らなくてはいけません。僕たちの仕事っていうのはただ与えられたところに絵を掛けることじゃない。だからペインティングの見方で見ると錯覚起こすだけで、直接的には何も伝わってこない。見る方としては、そういう見方を一旦捨てて、これはこういう空間なんだという意識がないと、空回りをするだけじゃないですか。作家と鑑賞者の関係が。

多木 これは一番最初にも話したことでですけど、そういう意味で、今度は見る側が作家のメッセージを受け取る。でもそのメッセージは容易に受け取れるものとは限らないと思うんです。誰でも分かる、という訳にはいかない。メッセージを受け取って、ことは、見る側に努力を強いることです。努力を強いるということは、見る側が、自分の世界の中における自分の存在の仕方を変えていくということになります。芸術っていうのは何の役にも立たないものなんですけれど、そうやって人間を変え、世界を変え



対談風景

ていく。非常に迂遠だけれども、唯一の仕事なんですよ、それが。それで桑山さんの仕事も、私のような哲学的な人間から見ても、なぜこういう興味をもてるかという、世界を変え、人間を変えることを、ずっと追求されているからです。

桑山 だから、僕は頭の固まった人が一番苦手なんです。美術史というのはこういうものから始まって、こうだつていうのがありますよね。マインドがセツトされていて、それ以外は受け付けない。もしかしたらそれ以外のものがあるんじゃないかと、そのぐらゐのフレキシビリティがあるともっと見やすいんじゃないでしょうか。

多木 芸術を理解する上で 解釈することとは、色々可能だと思っんです。でも解釈すること自体は、僕自身にはあまり意味がありません。例えば僕自身が生きていく上では、理性というのが一番必要なものだと思っています。この理性についても、みんなが普通に理性と考えているものは非常にロジカルな理性ですが、僕にとっては実はその理性自体がボエジーなんです。僕は理性的ですが、それでなぜ芸術に関心を持つかという、やっぱりボエジーを通して世界を見る方法を教えられるからなんです。そういうことではないか という気がします。

持っている。ヨーロッパアンではない何かの影響している。アメリカはあらゆることで日本と非常に近い国なんです。政治的にも経済的にも近いし、絶えず交流もある。戦後に駐留した連中もいる。そういう意味なんです。ただ単にヨーロッパの延長じゃないと、アメリカン・アートはそれとちがうものであるという意味で僕は言ったんです。僕自身はもちろんオリエントルであるし、だけど僕はそれを意識してませんね。

質問3 川村のプロジクトは見たところスコンと抜けるようなインパクトがあり、緊張感がありましたが、千葉の方は天井とか床とかうるさく、鈍く感じました。作家はその場で制作をしていくんですけど、この違いをどう考えられますか。

桑山 そんなことないと思いますよ。ただ確かに川村記念美術館の方が場所が広いです。けども、千葉市美術館の会場っていうのは、前はもつとひどかった。ひどかったって言い方もないんですけど。とても条件が多すぎて、その中に(テンポラリーな)スペースをつくったわけなんです。で、それはうまくいってると思うんです。確かに天井がうるさすぎるというのも事実なんです。多分入ったときに天井を先に見る人はいないと思うんです。入ったときにそこに何かものが掛かった空間を見ると思っんです。写真に撮れば邪魔です。床だつてそうです。だけど

以上が桑山忠明氏、多木浩二氏の二時間に及ぶ対談の内容です。この後、聴衆からの質問を受け付けた。その内対談の内容と桑山氏の活動に直接関係する内容のものを以下に紹介する。

質疑応答

質問1 ただ今の議論の中で、桑山さんが「ビュア」ということは表現されていたのは、具体的にどのようなことを指しているのでしょうか。

桑山 僕がビュアって言った意味は、文学的な要素とか歴史的な要素とか 風景とか肖像画だとか そういう要素を持っていないっていう意味です。そういうものと関係のない芸術の本質、芸術を純粋に成り立たせるとい意味での抽象という問題だと思います。

質問2 ジャッドやレイウインの作品の中にオリエントの影響があるというお話でしたけれども、桑山さん自身がオリエントの人間でいらっしやいまして、その点が作品のなかに反映しているのでしょうか。例えば日本建築の空間、間なんていうことには、何か思いがあるのでしょうか。

桑山 ヨーロッパアン・アートに対するレジスト、それを否定することによってアメリカン・アートが出てきた。だからアメリカン・アート、特に六〇年代以後の作家たちはヨーロッパアン・アートと全く違う要素を

僕が最初に思ったときよりはすつとうまくいったと思うんです。

多木 ほほ桑山さんのおっしゃったのと同じなんです。どちらの場合も、あらかじめあった空間を使ったというよりも、そのために空間を設けたに等しいわけですね。川村の場合は広さがある、ということは事実だと思っんです。ただ、床も川村は邪魔する面が少ない。でも細かいことを言いますと、川村は壁の色が白くないんですよ。昔から——変な言い方ですけど——画廊などの現代美術を展示する場所のことを、ホワイト・キューブと言い慣わしてきたわけですが、真っ白であるということが、芸術をかける壁の一つの条件だと思っんです。日本の美術館の場合どうしてもクリーム色になりがちで、そのクリーム色のために川村プロジェクトにある種の情感が生まれているということが言えますよね。それから千葉市美術館の場合、ご指摘がありましたようにですね、川村ほど抜けていないことや、天井と床とが煩わしいというお話はその通りだと思っんです。でもさつき桑山さんが、前はもつとひどかったと言われましたが、それを、千葉の美術館の方が本当に努力してくださつて、やっぱり真っ白なキューブに近いものをつくつてくださった。そのことが、やっぱり千葉における作品の享受の仕方を、非常にプラスに作用させているという気がします。天井の

グリッドが気になるとおっしゃるのは分からなくはないんですけど、そこまで取り外すことは不可能だったということですよ。やっぱり常に一〇〇パーセントの条件の中で物事が進むんじゃないやなくて、ある許容される条件の中の可能な限りのことをやるという以外に仕方がないんじゃないかという気がするんですね。ですから両館とも、欠点はあったり場の寮開気が違ったりというふうな経験はなさると思いますけど、それはまあ仕方がない部分が非常に多い。その中で出来るだけのことをやるのが作家の仕事だ、というふうに思っています。

質問者 川村記念美術館の場合は、館内に入ってきた時点から、私の中に心理的なものが非常に作用していると思うんです。それ以前の常設の作品を順々に見ながら最後にロスコの部屋に行つて、心理的な影響をすごく受ける。それから二階が上がって、プロジェクトをばつと見たとき、風の流れがびゅつと走ってきたと同時に、上下の関係、緊張感がびゅつと走ったんです。時代との差を、階段を上がったことですごく感じたわけです。それで、更に千葉プロジェクトに期待をしたわけです。ところがバスにゆられてここへ来たときに、やっぱり鈍くなっちゃった。そういう心理の動きが私の中にあつたものですから。私はそう感じました。

司会 それは美術館建築、その中でディスプレイしても非常にまずいものが極めて多いのが現状なんです。そんなことを言い始めますと建築家を罵倒し始めますから、この辺でそのこと自体は止めておきますけど。しかしですね、そのスペースの中で芸術家と、芸術家だけでなくその美術館のキュレーターとが共同して空間をつくっていくということが可能であれば、一〇〇パーセントでなくても、何十パーセントかの効果を発揮する空間にはどんな建築でも出来る。そこまで考えてしまいますと、だいたい建築って一体何だということにまでなりかねないのが、現代建築の状況なんです。それは直接この建築と言つてはわけではなくて、日本の美術館全部の持っている問題ですが、展覧会は学芸員と芸術家とが協力して空間をつくりだすところまでやれたかどうかということによって決まってくることなんです。僕は、今度の両館ともとにかくやれるところまでやつたという評価が下せると思うんですよ。建築の問題はさておきまして、必要なのは内部の空間なんですから。今度の場合は、どちらの場合も学芸の方と芸術家の間で可能なぎりぎりまで出来たと、そう考えています。

質問4 反抽象表現主義ということで、ニューヨークでの活動を始めたんですけど、具体的に誰かの作品が気に入らなかったのしょうか。ポロックのアクションペインティングなど、桑山さんとは対照的だと思いますが、やはり特に反発していたのでしょうか。それともそれら

イの話も関係すると思います。美術館の建築の本体と、この場合特にそうなんですけど、展示との関係について、この場に即して多木先生にお話し頂きたいと思うんですけど。

多木 こういうことを言っているのか悪いのか分からないので、あまり具体的に絞らないで言いますが、一般に日本の美術館建築の質はめちゃくちゃに悪いですよ。なぜめちゃくちゃに悪いかというと、ふたつ理由があります。ひとつは、美術館が極めて行政的な立場で企画されている。だから美術館の内部の空間が問題であるよりは、むしろ外から見たモニュメントなものが必要だ、というようなかたちで建てられることが極めて多いんです。そのために、大抵ろくな美術館が生まれていないということが言えると思います。それから第二に、建築家が考える現代美術というものと、美術家が考える現代美術との間にずれがあると思うんです。このずれというのは、まあやむを得ないかもしれませんが、建築家があらかじめ想定してしまう美術というものや空間というものと、芸術家が本当に自分の力量を十全に発揮したいと思う空間というものの性質が違っていますね。これがやはりひとつの大きな問題で、特に八〇年代以来、日本のいたるところに美術館が出来ましたけども、ほとんど問題があるというか、建築としても、それからその中に芸術作品を展示する空間と

全部の流れに対しての反発だったのでしょうか。

桑山 僕はポロックの作品は好きなんですよ。ですけども、やっぱり全体的にそういうものに対する……、というより見飽きたっていえば見飽きたってところがありますよね。ですから、それ以外のかたちでアートが存在できないかっていうのは、当然作家としてチャレンジすることであるだろうし、誰が特についていうことはないんです。抽象表現主義でいい作家はいっぱいいるわけなんです。ただ、これからの僕たちがする仕事ではないんです。それは終わっちゃったことであるし、いい作品は残っているし、それを見て、こんなのは嫌いだとか、よくないとは言えないし。けども、これからすることじゃないと思うんです。

質問5 空間としての作品も体験の際に時間を必要とします。かつての抽象表現主義絵画のオールオーバー、ジャッドの言う全域性など、作品を瞬間的に把握する有力な武器だと思いますが、私にとってむしろ気になるのは、それらの作品を見る時間の持続であります。桑山さんの今度のプロジェクトが、空間全体をある意味で均質にすることによって、一撃のもとに作品としての空間が視覚的に成立することでその空間における体の移動も含めた時間の持続についての考えがあれば、お聞きしたい。

桑山 いい例が、フレイヴィンの作品です。ああいう光をともなった空間の場合、歩いて行くことに

June 16, 1996
Chiba City Museum of Art

“Kuwayama Tadaaki Project 96” was an artistic creation by Kuwayama Tadaaki, who has been pursuing the concept of artworks just as spaces. He attempted to actualize a space unlike anything ever seen before. “Project 96” was held at both the Kawamura Memorial Museum of Art (Sakura city) and the Chiba City Museum of Art from June to August of 1996. At the project site in Chiba, an exchange took place between the philosopher Taki Kōji and the artist Kuwayama in front of an audience of close to 200. A synopsis of their dialogue follows.

In the beginning, what Kuwayama most wanted to create was not painting or sculpture, but to situate in space art of a different dimension than before — art which would involve the viewers by eliciting corresponding reactions from them. Taki was there, observing the audience as they wondered what the artist was going to create, and the transformation in experience that occurred as they watched. The artistic experience of the people whose previous encounters with art were all conventional was broken up, but Kuwayama felt it was important to force them to have a different kind of experience. He selected the materials and manipulated them with that in mind, according to a concept developed at a previous stage. The two men (Kuwayama and Taki) retraced Kuwayama’s works back to the 1960s, showing how this concept had gradually taken form in his early period and was fully realized during the 1980s and 1990s.

Taki was interested in how Kuwayama’s generation had confronted and gone beyond the abstract expressionist movement, and discussed this while looking at works by such artists as Dan Flavin and Donald Judd. He put forward the idea that by starting with the problem of space, Kuwayama and Flavin had diverged from the abstract expressionists. For example, while the abstract expressionist painter Barnett Newman had the idea of wanting to create space like Kuwayama, he was unable to separate himself from European tradition and confined himself to giving expression to light on the painting surface in the form of “zip”.

The discussion advanced to the question of what is art? Kuwayama stated that while there is form and history in all kinds of arts, if one speaks of creation in the sense of the true meaning of the word, it means making something that did not exist previously in the world, bringing into existence art of a different dimension and involving the viewers in new relationships. Taki said it is generally thought that history is something that changes, but in reality, history is made by people of all kinds of professions, including artists, doing all sorts of things. Artists thus play significant roles in actualizing history. In other words, in society as we know it today, there are elements that have not yet been discovered, and isn’t the questioning of these unknown elements our sole reason of existence? Kuwayama agreed completely.

According to Taki, the shared view of the two men regarding the question of what is art is as follows. Past history can be accounted for. However, the present is unknown. We live in an age that includes elements we don’t know anything about as well as the future. Throwing questions at time is the work of artists, and the viewers receive their messages. These messages are not always easily understood by everyone, however, and at times it is necessary to have the cooperation of viewers who are willing to change their way of existing in the world. Art is something of little use and thus can transform people and the world. It is extremely roundabout, but that is the unique capacity of art. Taki summarized by saying that consequently even a specialist of philosophy like himself has an interest in art

(Translated by Patricia Fister)

よって、見方が当然変わってくるし、色も変わってくるでしょうし、そういう条件を含んでいるものだと思います。だから当然時間的って言えば時間的であるだろうし。空間っていう存在が、そもそも一瞬に見てもやはり人はその前を歩いてしょうし、歩いたときの色の変化を感じるってことは時間的かもしれない。それはものを含んでいる問題で、普通のことだと思っんですよ、そういう意味の時間的っていうのは。あらゆる作品がそういうものを含んでいるでしょう。ただ一点で成立させてある作品にはそれが無いことは事実だと思います。

註

Tadaaki Kuwayama One-man Show Stiftung für Kunst und Kultur
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen September 24 1995 January
28 1996

千葉市美術館研究紀要
採蓮 創刊号

一九九七年三月三十一日発行

編集・発行 | 財団法人千葉市美術振興財団
千葉市美術館

二六〇 千葉市中央区中央三十一
電話 〇四三二二二一三三二(代)

編集担当 | 半田滋男

制作 | アイメックス・ファインアート

Bulletin of Chiba City Museum of Art
Siren No.1

March 31, 1997

Edited and Published by
Chiba City Museum of Art
3-10-8 Chuo, Chuo-ku, Chiba 260 JAPAN
Phone. 043-221-2311

Produced by
Imex Fine Art Inc.

ISSN 1343-148X